

الأدب الجاهل

قضايا، وفنون، ونصوص

تأليف الأستاذ الدكتور
مكي عبد الجليل يوسف

المختار
للنشر والتوزيع

الأدب الجاهلي
قصبايا ، وفنون ، ونصوص

الأدب الجاهلي

قضايا ، وفنون ، ونصوص

تأليف الأستاذ الدكتور
هنى عبد الجليل يوسف

المختار
مؤسسة
للنشر والتوزيع

مؤسسة المختار للنشر والتوزيع - القاهرة

٦٥ شارع الترمه - مصر الجديدة
تليفون فاكس : ٢٩٠١٥٨٣

الطبعة الأولى

٢٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م

جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع : ٢٩١٠ لسنة ٢٠٠١

الترقيم الدولي : 0-59-5283-977

تقديم

يمثل عصر ما قبل الإسلام مرحلة مهمة في الأدب العربي ، وكان أكثر ما عرفناه عن هذا العصر - مصدره الشعر الجاهلي ، وما ورد فيه من حديث عن الحياة الجاهلية ، وعن الحروب ، والأحلاف ، وأعلام الجاهلية من السادة ، والحكماء ، والشعراء ، وعن الكهنة ، والمعتقدات .

هذا بالإضافة إلى ما ورد في القرآن الكريم من إشارة إلى معتقداتهم ، وآلهتهم المزعومة ، وإنكارهم للبعث .

وإذا كنا نستطيع أن نتعرف على بعض ملامح المجتمع من خلال الشعر - فإن ما يقدمه الشاعر هو صياغة لرؤية متميزة لها خصوصيتها ، وتفردا واختلافها عن الحياة ، وهو تشكيل لتجربة خاصة - حتى في حديثه عن الجماعة ، فليست الحياة الجاهلية مطابقة تماماً لما ورد في الشعر ، وليست مختلفة اختلافاً حاسماً ، وعلى الدارس أن يتنبه إلى ذلك . ولهذا فإننا في دراستنا الأدبية نتناول المجتمع في الشعر وليس في الواقع ، ولهذا الأساس أهمية كبيرة ، فليس المجتمع الذي تحدث عنه الشعراء ووصفوه ، وتجادلوا معه ، وانضربوا فيه ، واغتربوا عنه ، وتمردوا عليه - مطابقاً للمجتمع الجاهلي ؛ بدليل أن من الشعراء الفرسان والحكماء ، من سلك في شعره مسلكاً يباين غيره ، ولو كان الشعر مرآة تعكس الحياة كما هي لكان الأمر مختلفاً ، إنما تشكيل وتصوير يتصل بالوجدان والانفعال والنفس والعقل ، والرؤية المتميزة للشاعر .

والإشكال أننا أخذنا معارفنا عن العصر الجاهلي من الشعر ، ثم بدأنا نقيس الشعر بمقاييس العصر الذي عرفناه من خلال الشعر .

ولا ينكر دارس - ما في الشعر من مبالغة ، وبخاصة الفخر والهجاء والمدح ، كما لا ننكر أن في الشعر المتصل بالعتاب والاغتراب والتمرد قسطاً من الصدق ، أما الشعر

المتصل بالمرأة - فلا نبالغ إذا قلنا : إن المرأة في الشعر امرأة نموذجية ، صورها الشعراء من خلال تصور خاص ، ومعايير جمالية قد يكون للجماعة دور فيها ، لكن أكثرها من إبداعهم ، فعين الشاعر تنحدر في المقام الأول إلى عالم الشعر ، والمعجم الشعري ينتمي إلى عالم الشعر ، وإلى عالم الشعراء ، مثلما ينتمي إلى عالم الواقع .

وقد كان الشاعر معنياً باللغة أكثر من الكاهن ، والزعيم ، والتاجر ، والراعي والمحارب ، وربة البيت . ولا نبالغ إذا قلنا : إن اللغة العربية بصيغها وتراكيبها ومشتقاتها ، ودلالة ألفاظها - قد نمت وازدهرت في حضن الشعر .

ولا شك أنه من المفيد أن نشير إلى الملامح العامة للعصر الجاهلي ، ذلك العصر الذي نجد رُوحَهُ في الشعر ، ونجد شيئاً من انعكاساته فيه ، وصورةً للجدل القائم بين الشاعر ومفردات ذلك العصر .

فمن الناحية الدينية - نجد أن العرب كانوا وثنيين ، فقد عبدوا الشمس والقمر وأشار القرآن الكريم إلى ذلك فقال تعالى :

[ومن آياته الليلُ والنهارُ والشمسُ والقمرُ لا تسجدوا للشمس ولا للقمر واسجدوا لله الذي خلقهن] " فصلت : ٣٧ " .

وعبدوا الزهرة ، وأطلقوا اسم اللات على الشمس ، وصنعوا لها صنماً ، وأطلقوا على القمر ودّاً ، وعلى الزهرة العزى . وكانت العزى لغطفان ، ومثلوها بشجرة وقد قطعها خالد ابن الوليد بعد ظهور الإسلام .

وأشار القرآن إلى بعض من أصنامهم في قوله تعالى :

[أفرايتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى] " النجم : ١٩ "

ونـ.ـه .عـالـى : [وقالوا لا تذرُنْ أهـلـتـكـم ولا تذرُنْ وداً ولا سواعاً ولا يغوثَ ويعوقَ ونسراً] "نوح: ٢٣" .^(١)

وسوفَ نرى في دراستنا أن الشاعر الجاهلي هذه المعبودات - رمزاً ؛ حيث شبه الممدوح والمرأة بها أو ببعضها .

ونلاحظ أن الشعر الجاهلي لم يُعنَ بالحديث عن هذه الآلهة ، ولا بالحديث عن الأصنام ، وإنما نجد حديثاً طويلاً عن الدُّهر بوصفه فاعلاً ومُحدثاً لكل ما يرونه من أحداث تتصل بالفناء والموت ، وبالتغير الذي يدخل في بنية الوجود . هذا فضلاً عن ما قدّمه الشعراء الخنفاء الذين عبدوا الله على مِلَّةِ إبراهيم عليه السلام .

وسوفَ نتحدث عن معتقدات الجاهليين في مواضع من هذا الكتاب ، وبخاصة في حديثنا عن الممدوح والمرأة والطبيعة ، والزمان .

أما من ناحية طبيعة الجزيرة العربية فقد أشرنا إليها في دراستنا في موضوع الشعر والطبيعة ، كما أشرنا إليها في مواضع أُخر .

ونشير هنا إلى أن عصب الحياة عندهم هو الرُّعي الذي يشمل رعي الإبل ، والأغنام والماعز ، كما كانوا يعنون بتربية الخيول .

هذا فضلاً عن قيام الزراعة في مواضع شتى من الجزيرة ، وكانت قوافل التجارة تربط بين مناطق الجزيرة ، وبينها وبين الشام .

وسوفَ نرى في دراستنا لموضوع الحرب صورة للحروب بين القبائل ، وصورة لدعوة السلام الذي قادها بعض حكمائهم ، وما ترتب عليها من صلح وأحلاف .

^(١) انظر تاريخ العرب قبل الإسلام ، جواد على ج ٥ ، ٦ .

ولا شك أن العرب اتصلوا بالفرس ، وكانت القبائل العربية تعيش في العراق وجزءاً من فارس ، كما اتصلوا بالشام ، وكانت هناك قبائل عربية في الشام ، وكان الغساسنة يعيشون في سورية ، وكان بعض القبائل العربية يدين النصرانية ، كما أن هناك تجمعات يهودية كانت تعيش بالجزيرة ، وكان أهمها اليهود الذين كانوا يقطنون بالمدينة المنورة .

وكانت هذه العلاقات تتيح تأثراً وتأثيراً سواءً في الثقافة أو الشعر خاصة . وكان المجتمع الجاهلي مجتمعاً قلياً ، وكانت كل قبيلة تمثل وحدة اجتماعية لها أعرافها وتقاليدها ، واقتصادها ، وجيشها ، وشعراؤها .

ويقوم على خدمة السادة - العبيد المملوكون من الحبشة ومن غيرها . وكانت القبيلة الواحدة ذات تفاوت في الدرجات من حيث الغنى والفقير ، والزعامة ، والفروسية ، والكهانة .

وكان هناك الموالي الذين اعتنقهم السادة ، وأبناء الأمراء ، وهناك المخلوعون من أبناء القبيلة ، وقد أوجد ذلك ما يسمى بظاهرة الصعاليك ، وهي ظاهرة مهمة بالنسبة لدارس الأدب ، لوجود تراث شعري جيد يتصل بشعراء مجيدين انتسبوا للصعاليك .

وقد عكس الأدب الجاهلي بعامة - والشعر الجاهلي بخاصة - جدلاً بين الإنسان ووجوده الذي يتمثل في المجتمع ، وفي الزمان ، والمكان ، كما عكس جدلاً بينه وبين ذاته في تأملها لهذا الوجود ، وفي قبولها ورفضها ، واستسلامها وتمرداها ، وفي انطوائها واغترابها .

وكان الشعر الجاهلي صورة من صور وعي هذا المجتمع بنفسه وبالحياة والكون . " فالجتمع قد أودع الفنان كل ثقته والفنان نفسه مقابل هذا - قد استقر في نفسه الشعور بضرورة الإخلاص للمجتمع ، ولقد بلغت ثقة المجتمع بالفنان إلى حد أنه كان ينظر إليه ،

على أنه نبي قومه ، وهو وصف يؤكد حيوية العلاقة بين الفنان والمجتمع وخطورتها^(١)

ومعنى هذا أن الشاعر كان عنصراً فعالاً في البنية الثقافية العليا للمجتمع الجاهلي ، وكان أشد حرصاً على بقاء المجتمع وارتقاءه ، لأن عمله في اتصاله بالإبداع يستوجب نوعاً من الاستمرار - للمجتمع الذي يحفظ له شعره ويعيه ويتناقله من جيل إلى جيل ، ولهذا وجد الأديب نفسه ملتزماً بقضايا الوجود والمجتمع .

وتمثل دراستنا للأدب الجاهلي قراءة لذاتنا الحضارية ، ومحاولة للتعرف على جذور حضارتنا التي قومها الإسلام ، وأمدتها بالرؤية الصحيحة ، والتفسير الصحيح للعلاقة بين الإنسان وذاته ، وبين الإنسان ومجتمعه ، وبينه وبين الزمان والمكان

وقد كان احفاء العرب بالشعر والشعراء كبيراً ، وشواهد ذلك كثيرة ، حسنئ إن القبائل كان يهني بعضها بعضاً حين ينمي إلى عملها نبوغ شاعر فيها . وكان بعض الشعراء يسمون بالنوابغ دليلاً على تميز الشاعر وعلو مكانته في قول الشعر

وقد جاء في كتاب "العمدة لابن رشيق أن عمر بن الخطاب - رضى الله عنه قال : الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه " .

وقال علي بن أبي طالب - رضى الله عنه - : "الشعر ميزان القول " . وروى ابن عائشة أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : " الشعر كلام من كلام العرب ، جزل تتكلم به في بواديها ، وتسل به الضغائن من بينها "

وكتب عمر بن الخطاب - رضى الله عنه - إلى أبي موسى الأشعري : مَرَمَنْ قَبْلَكَ بتعلم الشعر ؛ فإنه يدل على معالي الأخلاق ، وصواب الرأي ، ومعرفة الأنساب^(١) .

(١) الشعر العربي ، د . عز الدين إسماعيل ص ٣٨٠ .

ويقول أبو تمام .^(٢)

وَلَوْلَا خِلَالُ سَنَهَا الشَّعْرُ مَا دَرَيْ
بَغَاةُ الْعُلَا مِنْ أَيْنَ تُؤْتِي الْمَكَارِمُ

فدور الشعر في توجيه المجتمع ونقده ، وفي إمتاعه وإفادته — دور عظيم الأهمية بعيد الأثر .

إن الشاعر يقدم لنا تجارب حية نابضة تحمل لنا حدثاً أو واقعة ، أو تتحدث عن فرد أو جماعة ، وهي في نفس الوقت تحمل لنا قضية من قضايا الإنسان .

ومن الممكن أن نتعرف على رؤية الشاعر ، ورؤية عصره من خلال ذلك التشكيل الشعري ، وأن نتعرف على ملامح الإنسان ، ومواقفه التي صاحبت تلك الرؤية .
والشاعر يتعرف على نفسه وعالمه من خلال عملية الإبداع الفني ؛ فالشاعر مبدعٌ ومصوّرٌ ، يرسم بالكلمات ، ويعزف ويشخص ، ويحسم ، يحيل الثبات إلى حركة ، والحركة إلى ثبات ، من خلال تخيله الشعري ، متجاوزاً الواقع ، يقدم لنا الإنسان الشعر ، ذلك الإنسان الذي يواجه عالمه ، ويتفاعل معه ، ويجادله شعراً .

وعلاقة الشاعر بشعره علاقة وثيقة لأنه المعبر إلى ذاته وإلى غيره من الناس وإلى عالمه ، وهو الأداة التي يقدم بها نفسه ، كما يقدم بها غيره ، ويقدم بها عالمه " وإذا قلنا : إن مدرسة الفنان الكبرى ليست هي الطبيعة ، وإنما هي الصنعة ، أو التكنيك " ^(٣) فإننا نقول من جهة أخرى : إن عالم الفن ليس خيالياً محضاً ، وليس عالماً مغلقاً ، وإنما هو عالم متصل بالحياة اتصالاً وثيقاً متفاعلاً معها ، فالشاعر يواجه واقعه بتشكيل فني ، وهو إذ يواجهه يكون قد تأثر بهذا الواقع الذي يريد أن يؤثر فيه بهذا التشكيل .

^(١) العمدة لابن رشيق ج ١ ص ٢٨ ، دار الجبل ، بيروت ، ١٩٧٢ .

^(٢) ديوان أبي تمام ج ٣ ص ١٨٣ .

^(٣) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ٦٢ - ٦٣ .

" فالشاعر يصنع نفسه من جديد في قصائده ، باحثاً مصنفاً مختاراً ، طارحاً ، منظماً وسط ركام الأشياء المبهمة ، التي تندفع لتتحول إلى ألفاظ وأصوات" ^(١)

والمشكلة أن الشاعر لابد - لكي ينتج أدباً - أن يضرب بجذوره في أعماق عصره وواقعه ، ولابد أن يتجاوز في نفس الوقت هذا العصر والواقع ، وأن يحدث نوعاً من التوازن ، أو التعادل بين الخاص والعام ، فالشعر ليس إبداعاً منفصلاً عن العصر والواقع ، بل أن كثيراً مما يدور في الحياة اليومية من حديث وحكم ، وأمثال وآراء ، وأحداث يدور على ألسنة الشعراء ، ولكنه مع ذلك يبدو جديداً حديثاً أصيلاً من خلال الصياغة المتميزة؛ ومن خلال الرؤية الخاصة والتشكيل الجديد .

إن هموم الشاعر ومشاكله جزءٌ من هموم الإنسان في عصره ، وعبر كل العصور ، فضلاً عن أن موضوعات الحياة ومشاكلها وقضايا الإنسان - هي أكثر الموضوعات الشعرية في كل عصر . ولكن ذلك لا يعني بالضرورة تطابق الشعر مع الواقع عند حديث الشاعر عن نفسه أو غيره ، أو في تصويره للحياة والواقع ، فالشاعرُ يستخدمُ من الوسائل الفنية ما يجعل الشعر بنيةً متميزةً عن العالم الذاتي للشاعر ، وعن عالمه الخلويجي ، دون أن يقطع العلاقات بين الشعرِ وعالم الواقع .

"وإذا كنا نحاول في دراستنا للشعر وفي قراءتنا له ، أن ننشده به ضرباً من الوحدة بينه وبين الإنسان وحضارته ، فإن هذه الوحدة - كما يراها القيمة الحضارية من خلال الشعر ، ونرى الشعر نفسه من خلال القيم الحضارية ، الدكتور عز الدين إسماعيل - هي الوحدة التي نرى فيها إنها الوحدة التي يصبح فيها الشعر والقيم الحضارية شيئاً واحداً" ^(٢)

إن القيم الفنية في الشعر هي الإطار الذي تتشكل من خلاله القيم والقضايا والمواقف الإنسانية ، والشاعر المجيد هو الذي يقدم شعراً لا انفصال فيه بين الشعر

^(١) اليزابيث درو : الشعر كيف تفهمه وتذوقه ، ص ٣٨ .

^(٢) عز الدين إسماعيل : روح العصر ، ص ٧٣ .

والحياة، وبين ما هو عام وما هو خاص ، وبين التشكيل الفني والمحتوى الشعري ، وبين الفن والقيم الحضارية لعصره .

والشاعر يختلف عن الناس جميعاً ، ويشبههم في آن واحد ، وإذا قلنا : إنه عينهم على العالم ، فإن هذه العين تتميز بحساسية مفرطة ، ومن ثم فإن ما يراه هو لهم - ليس بالضرورة ما يرونه هم لأنفسهم ، وإن تشابه معه أحياناً ، يقول وردث ورث :

"الشاعر هو الإنسان الذي يحمل بساطة الطفولة إلى قوة الرجولة ، هو الذي يتأمل الأشياء جميعها بدهشة الطفل ونضارته ، بروح لا تطمسها العادة ولا تغلبها " ^(١)

" إن الشاعر هو ذلك المخلوق المتميز الذي يمتلك حياة باطنية ، والذي تمتلئ نفسه بصراعات وانفعالات وتناقضات لا يشعر بها الإنسان العادي ، هو الذي يلتمس التهرب من الواقع وسيلة يضيف بها إلى الطبيعة عالماً من الأحلام والتهاويل ، ينجي امتداداً لذاته الخصبية العميقة ، أما الإنسان العادي الذي استحال وجوده إلى وجود غفل مبتذل - لا يملك أية حياة باطنية ، ولا يستطيع أن يختلي بنفسه لحظة واحدة " ^(٢)

ومعنى هذا أن الحياة التي نراها في الفن هي حياة شديدة الخصوصية ؛ لأنها تمثل وجهة نظر لأشخاص متميزين ، كما تبدو انعكاساً لحياة خاصة .

فالإنسان العادي ليس له وجود في الشعر ، ذلك الإنسان الذي يقف على هامش الوجود ، ولا يلتحم معه التحاماً له أساس نظري ، ولا نقصد بالإنسان العادي ذلك الإنسان البسيط الذي يلتحم مع الحياة في جدل طبيعي ، يحب الوجود ، ويحياه ، ويفهمه

^(١) سير موريس بورا : الخيال الرومانسي ، ص ٣٤٨ .

^(٢) زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ٢٢ .

فهماً لا تعقيد فيه ، ويبني له وجهة نظر بسيطة ، فالشعراء - غالباً - ما يقتربون من هذا الإنسان ، ومن هذه الحياة .

ودراستنا لدور الشاعر في المجتمع وموقفه منه - هو دراسة لدور الشعر في هذا المجتمع ، وعلاقته بالأنماط الاجتماعية ، وبالبيئة وظروف العصر ، وهذا يعكس اعترافاً ضمناً بأن الشعر يقدم نوعاً من الحقائق التي يمكن التعامل معها على أساس عقلي ، ويرى أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل : أن الحقيقة الأدبية تمثل حكماً يتوج تجربة إنسانية نشأت بين الذات والموضوع . والأدب الذي يحمل إلينا هذا النوع من الحقيقة أدب ذو طابع فلسفي ، لأن الحقيقة الفلسفية ذات طابع أدبي ، وكلتاها حقيقة غير مستقلة عن الإنسان " (١)

وتسليمنا بأن الأدب يقدم نوعاً من الحقائق التي تتصل بالإنسان - لا يعني أن قيمة الأدب تنحصر فيما يقدمه من حقائق ، أو أن هذه الحقائق وحدها هي التي تعطي الأدب قيمته ، ولكن خصوصية هذه الحقائق وحدها هي التي تعطي الأدب قيمته ، ولكن خصوصية هذه الحقائق الأدبية ، ودخولها في بنية العمل الأدبي ، تجعل الأدب أكثر خصوصيةً وثراءً ، واتصالاً بالإنسان ، وهي من ناحية تنكشف لنا وتشكل من خلال ذلك البناء الشعري الجمالي .

" ومن الفلاسفة من يعتقد أن الجمال هو الحقيقة ، حقيقة الأشياء ، وحقيقة الوجود ، بمعنى أن الحقيقة هي مضمون الجمال " (٢)

" إن بنية العمل الأدبي كأى نشاطٍ معرفي خيرة موضوعية وفلسفة فكرية للواقع الإنساني ، والأدب لا يعطي رأياً إنما يشك رؤية ولا يعكس محاكاة مباشرة للواقع ، إنما موازاة رمزية . ومعادلاً موضوعياً لكل ما ينفع به الفنان " (٣)

(١) قضايا الإنسان في المسرح ، ص ٢٤ .

(٢) نازلي إسماعيل : الفن والجمال ، ص ١١ .

(٣) شعر ناجي ، ص ٧٦ .

وإذا كان الشعر يحمل هذه الإمكانيات التي تجعله يؤدي وظيفته الفنية في المجتمع أداءً متميزاً له تأثير في وعي الجماعة - فإن الشاعر يبدو وكأنه إنسان متميز وهبه الله سلاحاً من أخطر الأسلحة التي حملها الإنسان ، والذي يستطيع أن يغير بها من وعي الجماعة ، وأن يوجه هذا الوعي ، ومن ثم يؤثر في سلوكهم .

"والفنان باعتباره لسان حال جماعة من الناس - فإن الأسرار التي يفصح عنها أسرار هذه الجماعة ، والسبب الذي جعلها في حاجة إليه ، هو عدم إدراكها إدراكاً كاملاً مكونات صدرها ، والفن هو الدواء الذي تقدمه أي جماعة من الناس لأبشع مرض يصيب الروح ، أي فساد الوعي " (١)

وقد احتفى العرب في الجاهلية بالشعر والشاعر " وكان اعتزاز القبيلة بشاعرها أكبر من اعتزازها بالفارس الذي يحمي الحمى بسيفه ، وهو وضع قضت به ظروف الحياة في ذلك العهد الجاهلي ، ودفعت إليه حاجة القبيلة إلى قيادات وجدانية تبث في أبنائها المروءة والنجدة وإباء الضيم وتحذوهم في صراعها من أجل الوجود والبقاء " (٢)

" ولا شك أن الشاعر قد استطاع أن يصل إلى هذه المكانة بما قدمه من تشكيل جيد ، وما ضمنه من قيم إنسانية ونماذج للسلوك والأخلاق ، أي بما جمعه في شعره من الجميل والجليل والمتع والنافع ...

"إن تلك المكانة التي احتلها الشاعر في المجتمع العربي في الجاهلية هي تأكيد لموقف حضاري أرحب وأعم من علاقة الانتماء القبلي " (٣)

" والشاعر إنما كان يحتل تلك المكانة الممتازة الفريدة بين الناس لأنه كان نافذهم التي من خلالها يطلون على الأشياء الماثلة للعيان والأشياء الخبيثة الواقعة وراء العيان " (٤)

(١) كورولنجود : مبادئ الفن ص ٤١٨ .

(٢) عائشة عبد الرحمن : قيم جديدة للأدب العربي ، ص ٢٧ .

(٣) عز الدين إسماعيل : روح العصر ، ص ٧٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٧٦ .

" ولهذا فإن علينا أن نعيد دراستنا للشعر الجاهلي بوصفه جماعاً للقيم الحضارية السائدة في تلك الحقبة التاريخية " ^(١)

على أنه لابد أن ننتبه إلى خصوصية الظاهرة الفنية ، وخصوصية الظاهرة الحضارية المتبدية في الفن ، إن قضايا الإنسان ومواقفه تتجاوز العصور والبيئات مكونة ما يسمى بوحدة التجربة الإنسانية ، ومع اعترافنا بهذه الوحدة - فإن لكل عصر إطاره الخاص ورؤيته الخاصة ، ومن ثم تتميز تجربته ، وتجارب شعرائه ، كما أن كل تجربة تمثل بنية لها خصوصيتها وتميزها رغم هذا الاتصال ، وتلك الوحدة .

* * *

وفي ضوء ذلك قسمت دراستي إلى قسمين : قسم الشعر ، وقسم النثر ، وقدمت دراستي للشعر في ثلاثة أبواب :

الباب الأول : الشاعر والمجتمع الجاهلي :

تناولت دور الشاعر في المجتمع الجاهلي بوصفه شاعراً ، وقد كشفت عن علاقة الشاعر بمجتمعه ، ودوره في قيادته ، وتثبيت بعض القيم ، ورفض بعضها ، والدعوة إلى قيم جديدة ، وما قدمه من حكم ووصايا ، ومن نماذج إنسانية تكشف عن رؤيته وموقفه في إطار الالتزام بالمجتمع .

وتناولت الزعامة في المجتمع الجاهلي ، ونموذج الزعيم . والفخر ، وما يتصل به من دوافع ونماذج . والهجاء ، ودوره في نقد العيوب الاجتماعية ، ودور الهجاء السياسي والقبلي والقومي في المجتمع . والحرب ودور الشاعر في إشعالها وإخمادها ، والنماذج المتصلة بها .

^(١) عز الدين إسماعيل : روح العصر ، ص ٧٧

وتناولت موضوع العذل على الكرم ، ونماذج العاذلة والعذل .

وتناولت الغربة وما يتصل بها من قضايا ونماذج .

وتناولت الصعلكة بوصفها نوعاً من التمرد على أوضاع اجتماعية سائدة في المجتمع الجاهلي .

وقدمت دراسة لعلاقة الشاعر بالمرأة ونموذج المرأة في الشعر الجاهلي .

ثم درست ظاهرة اللهر ، وعلاقة هذه الظاهرة بالزمان والمكان والمجتمع .

وتناولت المدح في إطاره العام ، وعلاقته بموضوعات الشعر المختلفة التي قدمها الشاعر من منطلق التحسين ، فخراً ومديحاً ورثاءً وحكمة ، وتناولت المدح بمعناه الاصطلاحي ، والأسباب التي دفعت إليه وما اتصل به من نماذج إنسانية للشاعر بوصفه مديحاً ، أو نماذج قدمها الشاعر للمدح وتناولت الإطار الذي قدم الشاعر فيه ممدوحه بوصفه نموذج للرجل الكامل الذي يواجه الزمان والمكان ويرأب ما يشعر به الجاهلي من صدع في الوجود ، ويلتزم بمجمعه .

الباب الثاني : الشاعر الجاهلي والزمان :

وتناولت فيه تجربة الشاعر الجاهلي في مواجهة الزمان ، وهي تجربة تمثل نمطاً مسن أنماط التجربة الوجودية ، حيث تعرف الجاهلي على نفسه وعالمه ، من خلال جدل طبيعي اقترن فيه الإحساس بالوجود مع الإحساس بالموت والتناهي ، وافقد فيه الجاهلي الشعور بغائية الوجود وسر مديته ، وقد عكست النماذج الشعرية للإنسان في مواجهة الزمان بوصفه القوة الفاعلة عند الجاهليين - نوعاً من الاستسلام واليأس والهروب ، وعكس بعضها محاولات لمواجهة القهر والإحساس بالتناهي ، والرغبة في الانتصار على العدم .

وقد كشفت عن التصور الجاهلي للزمان في الشعر الجاهلي ، وعن نموذج الإنسان في مواجهته .

كما كشفت عن ارتباط تجربة الشاعر بتجربة من سبقه ، وبأحداث التاريخ . وكشف عن الرثاء ، وعلاقته بتجربة الإنسان في مواجهة الزمان ، من منطلق أن الرثاء نوع من تخليد الإنسان الفاني ، في مواجهة عوامل القهر والنسيان . وتناولت تجربة الإنسان في شيخوخته ، تلك التجربة التي ارتبطت بالعجز والمعاناة ، والشعور بالإحباط ، والإحساس بالموت ، والإغراق في أحلام اليقظة .

ودرست ظاهرة الوقوف على الأطلال ، وما ترمز إليه ، وارتباطها بالزمان والمكان ، واقتراها بالاستفهام الوجودي في مواجهة الفناء . ويتصل هذا الباب بتلك التجربة التي تناولها ، وما تتميز به من تفرد وخصوصية ، كما يتصل بالشعر الجاهلي بوصفه أكثر مراحل الشعر العربي أهمية ، وقد جاءت خصوصية التجربة وتفرد لها من حيث افتقاد الجاهليين الدين الذي يفسر لهم غوامض الكون ، ويكشف عن غائبة الوجود وسرمدية ، ومن حيث كونها التحاماً مباشراً مع الوجود ، ولهذا فإنها قريبة من الموقف الفلسفي كما يتصوره الوجوديون ، إلا أن الوجودية جاءت في مواجهة فلسفات متقدمة وواضحة ، ومواجهة أديان لها قوتها من حيث العمق والانتشار ، أما وجودية العصر الجاهلي فإنها كانت أقرب إلى الموقف الطبيعي ؛ حيث نشأت في غيبة من تلك الفلسفات والأديان .

فالجاهليون لم يكونوا أصحاب دين عميق واضح ، حتى من قِبل إنهم حنفاء ، أنصاري ، أو يهود ، فهؤلاء في الحقيقة كانوا يعيشون على هامش تلك العقائد ، ولم يتأثروا بتلك العقائد تأثراً حقيقياً ، يخلصهم من سيطرة الرؤية الجاهلية ، ولهذا لم تتميز تجربتهم في مواجهة الزمان عن تجربة الجاهليين تميزاً نستطيع أن نرى فيه أثراً لعقائدهم .

الباب الثالث الشاعر الجاهلي والطبيعة

تناولت الشاعر في جدله مع الطبيعة وتصويره لها ، فقد اتصل الجاهلي بالطبيعة اتصالاً وثيقاً ، وأصبحت مصدر إلهامه ، كما كانت مصدر حياته وسعادته وشوقه ، تقدم له رزقه ، وتسلبه حين تقسو عليه كل ما أعطت .

وتناولت في هذا الباب رؤية الإنسان للكون ، وما أحسه الشاعر من مفارقت ، وانعكاس ذلك على تشكيله الشعري .

وتناولت نظره للجوامد الثابتة والمتحركة ، وحواره معها ، ورؤيته لها ، وانعكاس ذلك على تصويره لنفسه ، ولقومه ، ولحبيبته ، وتناولت الرموز والتشبيهات التي استمدتها الشاعر للنموذج الإنساني من هذه الكائنات ، وانعكاس هذا الموقف في إبداعه الشعري ، والنماذج التي اتصلت بهذا الموقف ، وحاولت أن أكشف عن صورة ذلك الجدل بين الإنسان والطبيعة .

قسم النشر

أما بالنسبة للنشر فقد اتصل النشر اتصالاً وثيقاً بالحياة الجاهلية في سلمها وحرها ، وكان الزعماء خطباء يقودون قومهم بالكلمة مثلما يقودونهم بالسياسة .

وكانت الخطب وسيلة رؤساء العشائر لمخاطبة أبناء العشيرة ومنتدياتها .

كما وجدت الوصايا سواء من الزعيم لعشيرته ، أو من الآباء للأبناء ، أو من الأمهات لبناتهن .

ووصلتنا بعض الرسائل وكان أهمها ما كان بين النعمان وكسرى ، حيث كان لكسرى كتاباً ، ونعتقد أنه كان عند النعمان من يكتب له عند الحاجة لذلك.

وقد وصلتنا بعض المقالات والرسائل التي تتضمن وصفاً للمرأة ، وحديثاً عن أخلاقها ، وجمالها ، وعقلها ، وعشرتها ، لكن هذا الوصف لا يتجاوز بضع صفحات يمثل بعضها نثراً لمنظوم من الشعر .

وقد ربطت في دراستي بعامة بين الإطار النظري للقضايا الإنسانية ، وبين الرؤية الشعرية ، وما قدمه الشعراء من شعر يتصل بتلك القضايا ، كما ربطت بين القضايا والنماذج الإنسانية ، وبين عناصر التشكيل وبنيتها ، وحاولت الكشف عما وراء الظواهر ، والبحث عن أبعاد القضايا والحقائق الأدبية والاجتماعية في الشعر الجاهلي .

وحيث إن شعر الحكمة اتصل بكل موضوعات الشعر الجاهلي - فقد اكتفيت بعرض موجز له مع الوصايا ، وقدمت نماذجه في إطار دراستي لكل الموضوعات ، حيث إن الشاعر في جده مع ذاته ومع مجتمعه ، ومع عالمه - كان يُضَمَّن تشكيله الشعري خلاصة تأملاته وتجاربه ، فهو كما أشرنا عين قومه على أنفسهم وعلى عالمهم ، وهو حكيمهم ومرشدهم ، والذائد عنهم بشعره وفكره .

ولم أفصل بين القضايا الإنسانية والقضايا الفنية ، كما أنني قدمت التحليل الأدبي للنصوص التي تمثل للقضايا ، أو تتصل بالموضوعات في إطار الموضوع الذي يتيح له فاعلية أكثر في البحث ، ووضوحاً في النص ، وجعلت الدراسة الفنية متوازية مع الدراسة الموضوعية ، ولهذا فائدته التي لا تخفى ، فضلاً عن أنها تحقق للدرس الأدبي موضوعيته وتكامله .

* * *

وبعد فإنني حاولت أن أقدم دراسة شاملة للأدب الجاهلي تنتظم قضاياها وفنونه ونصوصه ، وأن أحقق لهذه الدراسة ما رأيت أنه مفيد للدرس الأدبي ، وللبحث العلمي

في الأدب الجاهلي ، شعره ونثره ، وأن أخلص دراستي مما رأيت أنه قد أفقد بعض الدراسات السابقة شيئاً من موضوعيتها ، وتكاملها .

وحرصت أن أضمن موضوعات البحث وقضاياها نصوصاً كاملة تمثل للموضوع أو للقضية ، وقمت بتحليل أدبي لتلك النصوص ، بحيث يتمكن دارس الأدب من معرفة أعمق وأشمل لقضاياها ، ويتمكن دارس النصوص الجاهلية من ربط النص بموضوعه ، وبالعالم الأدب الجاهلي زيادة للفائدة ، وتعميقاً للفهم .

إن البحث الذي أقدمه يقوم على وعي بالعصر الذي أدرس أدبه ، كما يقوم على أساس نظري فيما يتصل بعلاقة الأدب بالعصر والوجود ، وفيما يتصل بالدراسة الأدبية وما تتطلبه من أدوات ومعارف .

إن الأمل في الله كبير أن يوفقي ، وما توفيقي إلا بالله ،

وعلى الله قصد السبيل .

أ . د . حسني عبد الجليل يوسف

الباب الأول

الشاعر والمجتمع الجاهلي

أولا : الشاعر وقيم الحياة الجاهلية

اتخذ الجدل بين الشاعر الجاهلي والزمان ، وبينه وبين المكان طابعاً وجودياً ، فالشاعر قد صاغ قضايا الزمان والمكان من خلال وجوده الخاص ، وإحساسه بالتناهي إزاء لا تناهي الزمان والمكان ، وقد أثرت رؤيته هذه على سلوكه الاجتماعي ، وتشكيله للقيم وموقفه من المجتمع والحياة .

فالشاعر فرد متميز ، ولهذا فإنه يعكس في شعره رؤية خاصة من المجتمع ، لكن الشاعر عضو في المجتمع تشكلت رؤيته من خلال مقولات وقيم اجتماعية ، ومن هنا كان موقف الشاعر تمثيلاً لموقف المجتمع من نفسه ، أو موقف الضمير من الإنسان "فالعامل الفني إذن هو نتيجة مجهود فردي ، ولكن حصيلة الشعرية والفكرية مستمدة من علاقة الفنان بالمجتمع الذي يعيش فيه" (١)

ومن هنا يتميز موقف الشاعر من المجتمع بالخصوصية والشمولية معاً . فإنه "لا يستطيع أحد أن ينكر أن أي أديب لا بد أن يستوحي مضمون أعماله من ظروف المجتمع الذي يعيش فيه، ويتأثر بأحواله وملابساته في أثناء قيامه بعملية الإبداع الفني ، ذلك أن والأديب ، وهو الضمير الواعي لمجتمعه - لا بد أن يبلور وجدانه - ويرى ما لا يراه الشخص العادي" (٢)

فالأديب الحق " لا تعنيه الظواهر الاجتماعية إلا بالقدر الذي يؤثر على جوهر الإنسان ، بقدر ما هي انعكاسات لتطلعات الإنسان إلى حياة أفضل " (٣)

(١) د. عز الدين إسماعيل : الشعر في إطار العصر الثوري ، ص ٢١ .

(٢) د. نبيل راغب : التفسير العلمي للأدب ، ص ١٣٩ .

(٣) نفس المرجع ص ١٤٣ .

والأديب ليس مجردَ ضميرٍ للمجتمع ، أو مرآة يرى فيها نفسه فقط ، إنه عين هذا المجتمع عينه الفاحصة المدققة الذكية الواعية ، التي يرى بها كل ما غفل عنه غيره ، أو ما لم ينتبهوا إلى حقيقته وأهميته ، وهو يقدم ذلك كله في صورة جديدة من العلاقات الإنسانية.

"فالنفس البشرية هي نقطة انطلاق بالنسبة للأديب ، وبلورة خصائصها المتفاعلة مع

المجتمع وهي النتيجة التي يصل إليها " (١)

"إن الشاعر نفسه عضو في مجتمع ، منغمس في وضع اجتماعي معين ، ويتلقى نوعاً

من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة كما أنه يخاطب جمهوراً ، مهما كان افتراضياً " (٢)

فالعلاقة بين الشاعر والمجتمع علاقة وثيقة ، بوصفها علاقة فرد بجماعته التي ينتمي إليها ، والعلاقة بين الشعر والمجتمع هي أيضاً علاقة وثيقة بوصف الشعر مظهراً من مظاهر ثقافة المجتمع

"فالفتان ليس كالفيلسوف مثلاً في علاقته بمجتمعه يمثل الرأس المفكر ، وإنما هو جسم المجتمع كله بما فيه من أفكار وأهواء ومخاوف ومطامح وآمال ، إنه الآلة الموسيقية التي يوقع عليها المجتمع كل رغباته ونزعاته وتصورات ، بسيطة كانت أم مركبة " (٣)

إن الأديب يقوم بعملية بلورة للرؤية الاجتماعية في إطار فنه ، وما ورثه من تراث شعري ، وهو يعكس رؤية شعراء سابقين ، وجدلهم مع مجتمعاتهم وعالمهم ، ثم يقدم ذلك كله في تشكيل فني يواجه به مجتمعه ، أو يواجه مجتمعه بنفسه من خلال الشاعر والشعر معاً : " إن مادة الأدب تستمد من البشرية والتجربة الإنسانية ، ثم تعود ، إذ تعود ،

(١) المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

(٢) رينيه ويلك ، أوسن وارين : نظرية الأدب ، ١١٩ .

(٣) عز الدين إسماعيل : الشعر في إطار العصر الثوري ، ص ٢٢ .

منتعشة في ثوب جديد من التأويل ليتسلمها الناس من جديد فتصبح ، مرة أخرى ، جزءاً من تجربتهم " (١) معنى هذا أن الإنسان لم يرَ "صورته العميقة في أي عصر أو في أي مجتمع إلا بفضل الشاعر أو الأديب (٢)

فمن خلال الصورة والنموذج الفني يلتقي الإنسان بالتجربة الإنسانية في جوهريتها وقوتها وانضباطها في رؤية متميزة .

"إن الأديب يتخذ من الظواهر والمشكلات قاعدة للانطلاق على أجنحة الخيال ، إلى آفاق المجتمع حيث تحصل على رؤية فنية وجمالية وإنسانية تضيء لنا أنفسنا من الداخل أو من الخارج ، ومن ثم تزداد معرفتنا بذواتنا ، وبذات الكون الذي يحتويها" (٣)

"فالفن لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة ، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها ، فيبدو الواقع في صورة جديدة له هي صورته الفنية . وهذه الصورة أكثر اكتمالاً من أصلها ، لأنها تلم ما بدا لنا مبعثراً من عناصر ، وتوضح ما بدا غامضاً من مغزاه . إن الفن وإن كان مصدره الواقع فإنه يتجاوز المائل في هذا الواقع إلى إكمال ما يشوبه من نقص ، وإلى ما يرهص به من جديد" (٤)

لهذا فإن الأدب - بوصفه وعياً اجتماعياً ، ومواجهة للواقع وتجاوزاً لحدود الزمان والمكان والمجتمع - يبدو متعالياً على هذا المجتمع ، ولكنه من ناحية أخرى يبدو داخلأ في نسيج المجتمع الذي استمد منه الأديب رؤيته وعكسها ، وعبر عنها من خلال تشكيله الفني، ومن هنا تبرز إشكالية الفن والشاعر من حيث كونه متعالٍ وغير متعالٍ في آن

(١) الأديب وصناعته ، ص ٣٧ .

(٢) نبيل راغب : التفسير العلمي للأديب ، ص ١٤١ .

(٣) الأديب وصناعته ، ص ٣٧ .

(٤) نبيل راغب : التفسير العلمي للأدب ، ص ١٤١ .

واحد. ومن هنا تبدو خصوصيات الشعر ، من حيث كونه فناً له أدواته وأعرافه المتميزة ، ومن حيث كونه تعبيراً عن فرد متميز ، وتعبيراً عن مجتمع معين وعصر معين ، وبيئة بعينها، كما تبدو شمولية الشعر من حيث كونه نمطاً ثقافياً يتصل بكل أنماط الثقافة كما تصل بالحياة والكون ؛ ولأنه يتجاوز الفعل الاجتماعي إلى الإنسان مطلقاً ، فضلاً عن تجاوزه الحاضر إلى الماضي وإلى المستقبل .

ومن هنا يبدو الشاعر والشعر ملتزمين بالواقع ومغتربين عنه في آن واحد ، بل إنهما يبدوان من ناحية ثالثة وقد تمردا على الواقع والحياة والزمان والمكان والمجتمع. والشاعر على وعي بمسئولية عما يقدمه لمجتمعه ممن شعر يقول عمرو بن شأس : (١)

ألا أيها المرء الذي ليس منصتا ولا قائلاً إن قال حقاً ولا عدلاً

إذا قلت فاعلم ما تقول ولا تكن كحاطب ليل يجمع الدق والجزلاً

وإذا كان حديث الشعراء عن العلم لا يتجاوز في دلالاته معرفة الأخبار ، أو ما اتصف به الشاعر أو قومه ، فإن تكرار هذا الحديث عند الشعراء مقترنا بالجهل الذي يوردي بصاحبه ولا ينفعه ، يكشف عن وعي الشاعر بأن معرفة الناس أساس لمعاملتهم وتقديرهم .

يقول خدش بن زهير : (٢)

ألم تعلمي — والعلم ينفع أهله وليس الذي يدري كآخر لا يدري

بأننا على سرائنا غير جهل وأنا على ضرائنا من ذوي الصبر

(١) ديوان عمرو بن شأس : ص ٣٨-٣٩.

(٢) أشعار العامريين الجاهليين : ص ٣٥ .

ويقول النابغة : (١)

ينبتك ذو عرضهم عني وعالمهم وليس جاهلُ شيءٍ مثلَ مَنْ علما
فالجهل يعني عدم العلم والمعرفة ولكنه أيضاً مرادف للطيش والشر .

يقول طرفه بن العبد : (٢)

ومازال شربي الراح حتى أشرني صديقي وحتى ساءني بعض ذلِكَ
وحقّ يقول الأقربون نصاحّة ذرّ الجهل واصرمْ جبلها من جبالِكَ

ويقول النابغة : (٣)

لعن الله ثم ثني بلعن ربذة الصائفَ الجبانَ الجهولاً
من يضر الأذن ويعجز عن ضر الأفاصي ومن يخون الخليلاً

فالجهل هنا يقترب بسلوك بعيد عن الجادة ، يتعارض مع العرف والفضيلة ، ولهذا
فإن صاحبه استحق اللعن والهزاء من الشاعر الذي يمثل صوت المجتمع .

وإذا حاولنا أن نتعرف على المجتمع الجاهلي ، نجد أن العصبية هي النظام السائد
في هذا المجتمع ، وذلك أن "القبيلة هي عماد الحياة في البادية ، بسها يحتمي
الأعرابي في الدفاع عن نفسه وعن ماله ، حيث لا (شُرط) في البوادي تودب

(١) ديوان النابغة : ص ٦٣ .

(٢) ديوان طرفه : ص ١٠٦ .

(٣) ديوان النابغة ص ١٧٠ .

المعتدين، ولا سجون يسجن فيها الخارجون على نظام المجتمع ، وكل ما هناك
(عصبية) تأخذ الحق وأعراف يجب أن تطاع" (١)

ولم تقتصر هذه العصبية على البدو دون الحضري ، بل كانت تشملهم جميعا . وهي
عصبية تنصل بالأنساب وهي أنساب "سواء صحت أم لم تصح فقد اعتنقها العرب ، ولا
سيما متأخرين وبنوا عليها عصبيتهم ، وانقسموا في كل مملكة حلوها إلى فرق وطوائف
حسب ما اعتقدوا في نسبهم ، وأصبحت هذه العصبية مفتاحا نصل به إلى معرفة كثير من
أسباب الحوادث التاريخية ، وفهم كثير من الشعر والأدب ، ولا سيما الفخر والمجاء" (٢)

" وقد كان البدو يعتمدون على الرعي ، وكانت حياتهم تتسم بالتنقل ، حيث
منابت الكأ ، وكانوا ولا يزالون يحتكرون الصناعة والزراعة والتجارة والملاحة ، ويعيشون
على ما تنتجه ماشيتهم ، يأكلون لحومها بعد علاج بسيط ، ويشربون ألبانها ويلبسون
أصوافها ، ويتخذون منها مساكنهم ، وإذا اشتد بهم الضيق أكلوا الضب والبريوع ،
وهم يعتمدون في تغذية ماشيتهم على الطبيعة . (٣)

يقول الأعشى : (٤)

لسنا كمن جعلت إباد دارها	تكرت تنظر حبها أن يحصدا
قوما يعالج قملا أبناؤهم	وسلاسلأجدا وبابا مؤصدا

(١) جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٤ ، ص ٣١٣ .

(٢) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ص ٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٩ .

(٤) ديوان الأعشى ، ص ٢٨١ .

"المؤمن في البداوة ضعيف الإيمان قل أن يؤمن إلا بتقاليد قبيلته ، وما ورثه عن آباءه" (١) .

يقول طرفة بن العبد : (٢)

قد أمضيت هذا من وصية عبدل ومثل الذي أوصى به عبدل أمضى
وطبيعة الحياة الصحراوية وما تفرضه على أبنائها من عزلة ، حيث تتجمع كل قبيلة
في رقعة واحدة تفصلها عن غيرها المهامة والفلوات ، هذه الطبيعة هي التي أملت عليهم
نوعا من التماسك ، مما جعل من نسبهم حقيقة واقعة .

يقول معاوية بن مالك : (٣)

إني امرؤ من عصبة مشهورة حشد لهم محمد أشم تليد
ألفوا أباهم سيدا وأعانهم كرم وأعمام لهم وجدود
إذ كل حي نابت بأورمة نبت العضاة فماجد وكسيد

ويقول سلامة بن جندل : (٤)

إني وجدت بني سعد يفضلهم كل شهاب على الأعداء قرضوب
إلى تميم حماة الثغر نسبتهم وكل ذي حسب في الناس منسوب

ولا شك أن ما كتب عن أنساب العرب بعامة ، وأنساب القبائل بخاصة ، يستند
إلى حقيقة واقعة لا يجب أن نتشكك فيها ، ففي مثل هذه الجزر الصحراوية يصبح النسب

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ص ١٠

(٢) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٢٠٢ .

(٣) أشعار العامرين الجاهليين ، ص ٥٥ .

(٤) ديوان سلامة بن جندل ، ص ١٠ .

حقيقة واقعة لا يجب أن نتشكك فيها تشككا مطلقا ، لأن ظروف نشأة القبائل ، وظروف حياتها تؤكد حقيقة النسب .

ولا شك أن هذا النسب هو أساس العصبية ، ويقول ابن خلدون :

" ولا يصدق دفاعهم وزيادهم إلا إذا كانوا عصبية وأهل نسب واحد ، لأنهم بذلك تشتد شوكتهم ويخشى جانبهم إذ نعمة كل واحد على نسبه وعصبية أهم ، وما جعل الله في قلوب عباده من الشفقة والنعرة على ذوي أرحامهم وقربائهم موجودة في الطبائع البشرية وبها يكون التعاضد والتناصر وتعظم رهبة العدو " (١)

معنى هذا أن الفرد يواجه في قبيلته بناء متماسكا من البشر ، تربطه بهم رابطة الدم والمصلحة وضرورة الحياة . ولكن الفرد لا يواجه الأفراد مجردين ، وإنما يواجه تشكيلا من الأعراف والقيم والعادات والتقاليد الموروثة والمبتدعة ، ثم هو بعد هذا وذاك يواجه بسلوك فردي أو عام يرتبط بهذه الأنماط أو يحيد عنها ، وهو في هذه المواجهة مع قبيلته ، وفي جدله معها يرتضى عن بعض هذه الأنماط ويتقبلها ، ويرفض بعضها الآخر ، سواء أكان هذا الرفض مسموعا ، أم غير مسموع . وهو في قبوله ورفضه ، إنما يتقبل ويرفض ، نظاما محتوية . وأسلوبها هو أساس حياته ، وفي جماعته ، وقيما تشكل هو نفسه من خلالها ، إنه يقف مع نفسه ومجتمعه موقفا فلسفيا ، أو شبه فلسفي ، يقدم من خلال رؤيته ، وتشكيله الفني ، الذي تحتويه القصيدة ويحتويها في آن واحد .

وإذ كان الشاعر مرتبطا بالقبيلة بوصفه واحدا من أبنائها ، فإن القبيلة قد أعطت الشاعر مكانة خاصة " فكانت وظيفته في القبيلة أخطر من الزعامة والقيادة ، وهو وضع

(١) ابن خلدون : المقدمة ، ص ١١٢ .

قد قضت به ظروف البيعة ، ودفعت إليه حاجة القبيلة إلى قيادة معنوية ، تبث في أبنائها روح البسالة والحمية ، وإباء الضيم " (١)

يقول ابن رشيقي :

" كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء بالزاهر كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشر الوالدان والرجل ، لأنه حماية لأعراضهم ، وذبح عن أحسابهم ، وتخيلد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم " (٢)

والشعراء من جهة أخرى كانوا على وعى بمثلتهم الفريدة من قومهم بوصفهم شعراء وبوصفهم فرسانا . وقد عبر الشعراء عن مكانتهم من قبيلتهم في صور مختلفة .

يقول أبو قيس بن الأسلت : (٣)

أنا النذير لكم من مجاهرة كي لا ألام على نهى وإنذار

ويقول أوس بن حجر : (٤)

رأيتني معد معلما فتناذرت مبادهتي أمشي براية معلم

ويقول عامر بن الطفيل : (٥)

لقد علمت عليا هوازن أنني أنا الفارس الحامي حقيقة جعفر

(١) عابشة عبد الرحمن : قيم جديدة للأدب العربي ، ص ٣٢ .

(٢) ابن رشيقي : العملة ، ص ٦٥ .

(٣) ديوان أبي قيس بن الأسلت ، ص ٧٥ .

(٤) ديوان أوس ، ص ٢٢ .

(٥) ديوان عامر بن الطفيل ، ص ٦١ .

ويشعر الشاعر أن تميزه لا يعود إلى نسب ، وإنما إلى خصائص فردية . ومع هذا فإنه يقرر التزامه بقبيلته . يقول عامر بن الطفيل : (١)

فما سودتني عامر عن ورائة أبي الله أن أسمر بأب ولا أب
ولكنني أحمي حماها وأتقى أذاها وأرمي من رماها بمقنب
ويقول عبيد بن الأبرص : (٢)

إني امرؤ في الناس ليس له أخ إما يسر به وإما يغضب
فالشاعر على وعى بتفرده وهو يعلم أن هذا التفوق راجع إلى قدرات ذاتية تميزها عن بني قومه . كان الشاعر دعامتها . ويقترب من هذا ما قاله حاتم الطائي عندما طرده أبوه بسبب إسرافه في العطاء ، حيث قال له : (٣)

وإني لعف الفقر مشترك الغنى وودك شكل لا يوافقه شكلي
وشكلي شكل لا يقوم لمثله من الناس إلا كل ذي نيقة مثلي
ولي نيقة في الجحد والبذل لم تكن تأنقها فيما مضى أحد قبلي
فهذا الإحساس بالتفرد كان متصلاً بأسباب كثيرة يمثل الشعر أهمها ، فمن خلال الشعر استطاع حاتم أن يعمق من الإحساس بالكرم ، وأن يواجه واقعه بتشكيل يبرر من خلال مسلكه . والذي نود أن نشير إليه ، أن مكانة الشاعر في قومه كانت تجعده ملتزماً بقضايا المجتمع ، ولكن هذا الالتزام كان أكثر رحابة من الإطار القبلي ، لأنه يقوم على وعى بالقيم وارتباط بها ، ومعنى هذا أنه التزام يتصل بالمثل العليا الذي ينشده الشاعر لقبيلته .

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢٨ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥ .

فالجدل القائم بين الفرد والمجتمع يقوم على التأثير والتأثر والتفاعل الخلاق ، فكما أن المجتمع يؤثر في أفرادهِ ويوجههم توجيهاً خاصاً من أجل الغايات القريبة والبعيدة ، فإن الأفراد هم الذين يقودون المجتمع ويعمقون من وعي الجماعة بالقيم والمثل والأعراف ، فالإنسان لا يقف عند حد الوعي بوجوده في تغيير هذا الوجود " (١)

ولهذا فإن " تشكيل الفنان يفصح عن موقفه من تاريخ جماعته من الماضي ، ومن تناقضاتها الحالية - إذا صح في العمل الفني التشكيل والموقف - فإن هذا يعني اتحاد الجمال بالأخلاق لدى الفنان " . (٢)

وعندما ينجح الشاعر في تحقيق هذا الاتحاد بين الجمالي والأخلاقي ، من خلال تشكيل فني جيد ، فإنه يحقق لنموذجه الفني القدرة على التغلغل في وعي الجماعة ، وينجح في نفس الوقت من جعل الوظائف الثانوية للفن داخلة في صميم الوظيفة الفنية . وهنا يصبح النفع والإمتاع الفني شيئاً واحداً ، من خلال تفاعل العناصر الداخلة في التشكيل .

" يواجه الفنان التشكيل التاريخي الاجتماعي بتشكيل جمالي يزلزله ويعدله ويعيد خلقه من جديد " (٣)

والفنان في هذه المواجهة قد يرتبط بمثل الجماعة ، وقيمها الحالية أو الماضية في مواجهة تحلل الجماعة من هذه الأعراف والمثل ، وفي مواجهة ما يمكن أن يسمى بحركة التغيير ، أو يقوم بقيادة هذا التغيير والدعوة إليه ، وهو ينطلق في هذا من خلال ما أتيح له

(١) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ص ٤٧ .

(٢) عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي .

(٣) نفس المرجع ، ص ٨٥ .

ويرى أنا تولى دريموف أن: "المثل الأعلى يظهر أولاً كنتاج للفكر ، ثم يتحقق بعد ذلك في الحياة . وفي هذا دليل على فاعلية الفكر الإنساني وقدرته التي تتجاوز الرؤية إلى التنبؤ والتي لا تقف عند عكس الواقع بل تتخطى ذلك إلى إبداع واقع جديد " (١)

ولكن الشاعر لا يبدأ عمله من فراغ ، لأن نظره موجه إلى عالم الشعر ، وما فيه من أنماط فنية ومعنوية ، وإلى واقعه وما يموج فيه من تيارات وقيم . وإذا كان التقليد هو أول خطوات الفنان ، فإن الشاعر غالباً ما يبدأ بالحديث عما تحدث عنه سابقوه بأسلوب يقترب من أسلوبهم وبأفكار قريبة من أفكارهم . " إن كل فنان يتحدث بلغة أسلافه ، بل إنه ينهار في بعض الأحيان قبل أن يتأني له أن يشرع في الحديث بصوته " (٢)

ولقد كان للمجتمع الجاهلي قيمة التي تعبر عنه ، وكان له قيمة التي حاول مفكروه أن ينسبوها له ، ويعمقوها في وجدان أبنائه ووعيمهم ، ولهذا فليس كل ما لهج به الشعراء يمثل قيمة أصيلة في ذلك المجتمع ، لأن كثيراً من هذه القيم التي نراها في الشعر الجاهلي قيم منشودة فهي تبدو وكأنها من خلق الشعراء وصنعهم . يقول روث بندكت " إن المجتمع ليخلق الفرد على صورته ومثاله ، لكن الفرد أيضاً يحور مجتمعه ويطوره ويشكله ويعدله " (٣)

فالجدل القائم بين الفرد والمجتمع يقوم على التأثير والتأثر والتفاعل الخلاق ، فكما أن المجتمع يؤثر في أفرادهم ويوجههم توجيهاً خاصاً من أجل الغايات القريبة والبعيدة ، فإن

(١) أنا تولى دريموف : المثل الأعلى والبطل في الفن ، عن كتاب مشكلات علم الجمال الحديث ، ص ٨

(٢) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ص ٣٩٤ .

(٣) زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ١٧٥ .

الأفراد هم الذين يقودون المجتمع ويعمقون من وعي الجماعة بالقيم والمثل والأعراف في
تغير هذا الوجود " (١)

ولهذا فإن " تشكيل الفنان يفصح عن موقفه من تاريخ جماعته من الماضي ، ومن
تناقضاتها الحالية - إذا صح في العمل الفني التشكيل والموقف - فإن هذا يعني اتحاد
الجمال بالأخلاق لدى الفنان " . (٢)

وعندما ينجح الشاعر في تحقيق هذا الاتحاد بين الجمالي والأخلاقي ، من خلال
تشكيل فني جيد ، فإنه يحقق لنموذجه الفني القدرة على التغلغل في وعي الجماعة ، وينجح
في نفس الوقت من جعل الوظائف الثانوية للفن داخلة في صميم الوظيفة الفنية . وهنا
يصبح النفع والإمتاع الفني شيئاً واحداً ، من خلال تفاعل العناصر الداخلة في التشكيل .

" يواجه الفنان التشكيل التاريخي الاجتماعي بتشكيل جمالي يزلزله ويعدله ويعيد
خلقه من جديد " (٣)

والفنان في هذه المواجهة قد يرتبط بمثل الجماعة ، وقيمتها الحالية أو الماضية في
مواجهة تحلل الجماعة من هذه الأعراف والمثل ، وفي مواجهة ما يمكن أن يسمى بحركة
التغيير ، أو يقوم بقيادة هذا التغيير والدعوة إليه ، وهو ينطلق في هذا من خلال ما أتيج له
من ثقافة ، وما تمخض عنه جدله مع وجوده وواقعه من قناعات تمثل إطاراً لرؤيته الشعرية
وموقفه الإنساني .

(١) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ص ٤٧ .

(٢) عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي .

(٣) نفس المرجع ، ص ٨٥ .

ولهذا لم تكن كل المعاني التي دارت على ألسنة الجاهليين تمثيلاً دقيقاً لذلك المجتمع ، فقد كان للشعراء دور بارز في تعميق بعض المعاني والقيم ، والدعوة إلى قيم جديدة ، وإحياء بعض القيم التي اندثرت أو كادت تندثر ، وهم في تشكيلهم لرؤيتهم لم يكونوا بعيدين عن المجتمع مقطوعي الصلة عنه ، وإنما كانوا متفاعلين معه ، معبرين عن حاجات اجتماعية ظاهرة وخفية . محاولين أن يقيموا لهذا المجتمع الصورة المثلى أو مشاركين في خلق هذه الصورة والدعوة إليها والتبشير بها وإذا كان المجتمع الجاهلي مجتمعاً رعوياً ديدنه التنقل ، فإنه مما لا شك فيه أنه قد تأثر بحضارات أخرى ، من تلك الحضارات المجاورة .

والفنان أقدر من غيره على نقل القيم والإشادة بالأنماط الجديدة من السلوك وهو أيضاً أكثر الناس قدرة على نقد بعض الأنماط والأعراف التي لا تتفق مع حاجة مجتمعه ، ومع رؤيته الخاصة ، " إن حساسية الشاعر تمكنه من الالتفات إلى ما لا يلتفت إليه الجمهور ، كما تمكنه من الكشف عن جوانب إنسانية لا تبرز عادة إلى مستوى الوعي العادي " (١)

فليس الشعر مجرد تصوير للحياة وما فيها من مثل وقيم وأنماط سلوكية " وإنما يعتبر كل أثر فني ، إن في قليل أو كثير نقداً للحياة ، ومحاولة لإنقاذها من تهووش تكونيها وإمدادها بقسط أكبر من التناسق والوضوح ، إن لم يكن من الكمال " . (٢)

(١) جابر عصفور : مفهوم الشعر ، ص ٢٧٤ .

(٢) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ١١٩ .

لقد كانت إشادة الشعراء بمفاخرهم ومفاخر قبائلهم وما امتازوا به من فضائل -
أحد ملامح الرؤية الشعرية عند هؤلاء الجاهليين ، فالتغني بهذه الفضائل يمثل دعوة ضمنية
إلى اكتسابها ، والتغني بالقيم يمثل أيضاً دعوة لترسيخها ، وتعميقها ، والتنبيه إليها .

كما أن الشعراء الجاهليين أشادوا بالفضائل والقيم في معرض حكمتهم وتأملهم
الذاتي والذي نلاحظه أن الشعراء في هذه التأملات والوصايا كانوا على وعي بضرورة
الارتباط بالقبيلة والعيش في إطار ما ارتضته من مثل وقيم أو بتعبير أدق في إطار ما ارتضاه
حكماؤها ومفكروها وشعراؤها . ولقد كان بعض الشعراء خطباء وحكماء كذي الإصبع
العدواني قس بن ساعدة ، ولكنهم في بعض الأحيان تجاوزوا القيم الاجتماعية إلى أفق
إنساني ، حين تغنوا بقيم إنسانية ذات طابع شمولي .

والذي يلفت نظرنا أن نموذج الرجل في الشعر الجاهلي يبدو معنى أكثر منه نموذجاً
حسباً ، ويبدو الفرد وكأنه جملة من القيم والأفعال والصفات التي اتصف بها والتي يمثل
لها .

يقول المهلهل بن ربيعة : (١)

وحادثٌ نَأَقَتِي عَسَنُ ظِلِّ قَبْرِ قَوَى فِيهِ الْمَكَارِمُ وَالْفَخَارُ

ويتكرر هذا المعنى في الحديث عن القبر حيث نرى الشاعر يقرر أن ما دُفِنَ في القبر
ليس مجرد جسد وإنما هو جملة من القيم والصفات والأفعال .

تقول الخنساء : (٢)

(١) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ١١٩ .

(٢) شعراء النصرانية : ص ١٦٤ . ديوان الخنساء ، ص ٢٤٣/٢٤٢ .

فَيَا أَرْضُ مَاذَا وَعَيْتِ النَّادَى بصخر بن عمرو وفيمن نعيننا
تَعِينَ مِنَ السُّؤْدَدِ الْمُسْتَرَى وبني المكارم لو تعلمينا
فالأرض التي ضمت صخوراً وغيره قد ضمنت بشرفهم الشرف والمكارم .

فالشاعر يضع القيم والمبادئ والأخلاق في مقدمة اهتماماته . ويقسم الفلاسفة الأخلاق إلى أخلاق مغلقة ، وأخلاق مفتوحة "فبينما تعبر الأخلاق المغلقة عن خضوع الفرد لقسر الجماعة ، نجد أن الأخلاق المفتوحة تعبر عن استجابة الفرد لنداء الجماعة الصاعدة ، فنحن هنا بإزاء أخلاق إنسانية تدعونا إلى تجاوز حدود الجماعة والتعلق بواجبات سامية تجهلها الأخلاق الاجتماعية كالحبة والتضحية وبذل الذات وما إلى ذلك" (١)

"فهى أخلاق حركية مفتوحة لا تنتشر إلا عن طريق محاكاة الأفراد لنموذج فردي يعجبون به وينجذبون إليه . وعنى هذا أن الأخلاق الإنسانية لا تقوم إلا استجابة لنداء البطل " (٢)

ولهذا نستطيع أن نقول إن القيم التي تنحصر في إطار الجماعة وتعمل من أجلها فقط على حساب الجماعات الأخرى هى قيم اجتماعية ليس لها طابع الشمول ، فالنصرة تتخذ وجهين : الأول ينضوي تحت الأخلاق المغلقة ، حين تكون النصر متجهة تلقائياً نحو نصره أبناء القبيلة دون النظر لدواعي هذه النصر والتأكد من سلامتها - من وجهة نظر إنسانية تتصل بالعدل والحبة والمساواة والإنصاف . أما الوجه الثاني فإنه يمكن أن يكون خلقاً إنسانياً حين يتصل بالقيم المشار إليها ، فلا نكتفي بنصرة أبناء مجتمعنا وإنما

(١) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ١١٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٦ .

نتجاوز ذلك إلى نصرة الإنسان بعامه ، ولا نكتفي بأن لا ننصر أختانا إذا لم يكن الحق في جانبه ، بل نتجاوز ذلك إلى رده عن الظلم والانتصاف منه لطالب الحق حتى وإن لم يكن من أبناء مجتمعتنا وهذا الوجه الإنساني للأخلاق هو الذي نجده في التصور الإسلامي للنصرة ولغيرها من القضايا .

ولا يصبح هذا خلقاً إنسانياً إلا إذا كان سلوكاً متواتراً يسلكه الإنسان أو المجتمع بوعي في كل المواقف التي تستدعيه . أما إذا كان مجرد نزوة ، أو خروجاً عن المألوف فإنه يوصف بأنه موقف إنساني ، لا خلق إنساني . ولقد عاش الشاعر الجاهلي متردداً بين نصرة قومه التي تفرضها عليه العصبية القبلية والضرورات الاجتماعية ، وبين نصرة الإنسان بعامه ، وعلى الرغم من أن الشاعر كان على وعي بضرورة تجاوز إطار القبيلة ، فإنه ظل في أكثر الأحيان منحصراً في إطار القيم القبلية ، وإن رأيناه يتجاوز - أحياناً - أطر القبيلة إلى مستوى إنساني زحيب . لقد كان الشعراء على وعي " بأن المجتمع مئاثبة الحقيقة العليا التي لا نستطيع أن نعيش بدونها " (١)

يقول عبيد بن الأبرص : (٢)

إذا كنت لم تعبا برأي ولم تصخ	لنصح ولا تصغي إلى قول مرشد
فلا تنقي ذي العشيرة كلها	وتدفع عنها باللسان وباليـد
وتصفح هن ذي جهلها وتحوطها	وتقمع عنها نخوة المتـهدد
وتزل منها بالمكان الذي به	يرى الفضل في الدنيا على المتحمـد
فلست وإن عللت نفسك بالمنى	بذي سودد بادٍ ولا كـربٍ سيـدٍ

(١) زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ١٦٢ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢٩-٣٠ .

كان الشعراء علي وعي بضرورة الانضواء في ظل القبيلة والاسترشاد بآراء المبرزين فيها ، ولكنهم أيضاً عرفوا دورهم في توجيه المجتمع الذي يعيشون فيه ، بل إنهم كانوا الدعاة والهداة لهذا المجتمع الجاهلي .

ولو دققنا النظر لوجدنا أن الشاعر يصل إلى غرضه بأساليب كثيرة يُقدم خلالها رأيه ورؤيته ، ويتنصر بها لقيمه الخاصة التي لا تتفق مع قيم الجماعة . ولو أعيدنا النظر في قضية الموت لوجدنا أن للنماذج الشعرية التي قدمها الشعراء في هذا الموضوع مغزى لا يخفى عن المتأمل ، فهو حين يقول إن الموت واقع لا محالة وإن من هم أكثر بأساً وبطشاً من جماعته قد بادوا - فإنما يقول لهم ضمناً لا تغرنكم الحياة ، ولا تغرنكم قوتكم وكثرتكم فأنتم جميعاً إلى فناء ، ولا يبقى بعد المرء إلا الذكر الحسن ، يقول علقمة بن عبدة :^(١)

بل كل قوم وإن عزوا وإن كثروا	عريفهم بأنثى الشر مرجوم
والجود نافية للمال مهلكة	والبخل مبق لأهليه ومذموم
والحمد لا يشتري إلا له ثمن	مما تضن به النفوس معدوم
والجهل ذو عرض لا يسترد له	والحلم آونة في الناس معلوم
ومن تعرض للغربان يزجرها	على سلامته لا بد مشوم
وكل بيت وإن طال إقامته	على دعائم لا بد مهدم

نجد أن الشاعر يتناول قضية العزة والكثرة تناوياً خاصاً ، فكأننا به يقول لقومه : لا يغرنكم ما أنتم فيه من عزة وكثرة فإن مصيرها إلى الفناء ، ويتحدث عن الحمد وحسن الثناء مقرر أن ثمنه مما تضن به النفوس ، ويتناول قضية الجود والبخل قائلاً إن الجود يهلك المال ، ولكنه محمود ، والبخل يبقى على المال ، ولكنه مذموم ، وكأنه ينهاهم عن الإسراف ؛ لأن فيه مهلكة للمال ، وينهاهم عن البخل حتى لا

^(١) ديوان علقمة ، ص ٦٤/٦٧ .

يلحقهم الذم . ويتناول غادة جاهلية هي زجر الغربان تشاؤماً منها مقررراً أن من يتشاءم لا بد وأن يصيبه شومه . وهكذا يكشف الشاعر عن المفارقات التي دخلت في نسيج البناء الاجتماعي ، من خلال رؤية واعية ، يوجه من خلالها جماعته توجيهاً خاصاً .
وإذا نظرنا إلى قول طرفة بن العبد :

الخيرُ خيرٌ وإن طال الزمانُ به والشرُّ أخصُّ ما أوعيتُ من زادٍ

نجد أنه يتضمن القول لقومه : أن لا تزيفوا الحقائق فالخير ، هو الخير ، وأنتم تعلمونه ، وهو ظاهر بين لا يتغير مهما طال الزمان ، والشر هو الشر دائماً ، وهو أخصُّ شيء يحتفظ به الإنسان ، أو يسير في طريقه .

إن القيم التي حملتها هذه النصوص لم تكن قيماً أملتتها عصبية ضيقة ، بل هي قيم إنسانية ما زلنا ننشدها ، ونجد لها استجابة في نفوسنا "فالفن الحقيقي مهما يكن وليد عصره ، يحمل قيمة ثابتة من قيم الإنسانية الخالدة"^(١) "والذي نريد أن نلفت النظر إليه أن الشعراء لم يكونوا دائماً متعاطفين والقيم الإنسانية أو القيم الاجتماعية ، ولكنهم في بعض الأحيان - وهي قليلة - يكونون دعاة شر وهدم . ويرى بعض الدارسين أنه "ليس الفن في الغالب إلا وسيلة للانتقام ، أو التعويض عن جرمٍ لحقَّ بالفنان ، وإذا انطوت نفسه على شيء من التعاطف أو الورع ، فمرَّد ذلك أساساً إلى قلقه وإحساسه بالذنب لتخريب عالم بتخيله ، في صورة أم ، ويزوده بصورة الأمومة"^(٢) .

وإذا كان هذا الكلام في عموميه ليس صحيحاً ، فإنه يلفت نظرنا إلى أن الفن بوصفه أداة من أدوات التغيير ، يمكن أن يكون أداة تخريب ، أو أداة إصلاح ، ونحن نسئ إلى الشعر حين ننسب كل ما فيه إلى الحتمية الاجتماعية . فزهير على سبيل المثال

^(١) طه وادي : شعر ناجي للوقف والأداة ، ص ٧٧ .

^(٢) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الأدب ص ١٢٠ .

قد نفرنا من الحرب في معلقته ، ولكن في هذه المعلقة ما يهدم تلك الآراء التي دعا من خلالها إلى نبذ الحرب ويتناقض معها ، ففي الوقت الذي يقول فيه زهير :^(١)

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم ليخفي ومهما يكن الله يعلم
يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يُعجل فينقم
وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرحم

نراه يقول في نفس القصيدة :^(٢)

جرئ متى يظلم يعاقب بظلمه سريعاً وإلا يُبد بالظلم

ويقول :^(٣)

ومن لا يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم

ويقول أيضاً :^(٤)

ومن لا يذ عن حوضه بسلاحه يهدم ، ومن لا يظلم الناس يظلم

والذي يجعلنا لا نرضى عن هذه الآراء هو تناقضها مع روح زهير التي لمسناها في المعلقة متمثلة في التنفير من الحرب ، والإشادة بدعاة السلام . فإذا قلنا إن ما في الأبيات يعبر عن أعراف وعادات اجتماعية ، قلنا إن الدعوة إلى السلام كانت تعبر عن حاجات اجتماعية ملحة ، والدعوة نفسها لا تتفق مع ما جاء في هذه الأبيات . ولم يفرض أحد على زهير هذا القول الذي يتنافى مع حاجة المجتمع كما بينا ، ومع روح القصيدة "إذا لم

(١) ديوان زهير ، ص ١٨ .

(٢) ديوان زهير ، ص ٢٤ .

(٣) ديوان زهير ، ص ٢٩ .

(٤) ديوان زهير ، ص ٣٠ .

تظلم وتبدأ بالظلم فسوف يظلمك الناس " فهل كان زهير يريد تخريب العالم في الوقت الذي كان ينفر فيه من الحرب ، أم أنه كان واقعاً تحت ثنائية التفكير التي أملت عليها عليه تناقضات الواقع .

وإذا تأملنا قول عمرو بن كلثوم .^(١)

يكنونوا في اللقاء لها طحينا	متى ننقل إلى قوم رحانا
ولهوها قضاء أجمعينا	يكون يفاها شرقي نجد
ذوابل أو بيض يختلينا	بسم من قنا الخطى لذن
وسوق بالأماعز يرمينا	كان جماجم الأبطال فيها
ونخلب الرقاب فتختلينا	نشق بها رعوس القوم شقاً
فما يدرون ماذا يتقونا	نجد رؤسهم في غير بر

نجد نزع تدمرية ، وكأنما كان الشاعر لا يرى لأحد من الناس - غير قبيلته - أي حق في الحياة . ولا شك أن هذا راجع إلى طبيعة العصر ، حيث تبدو الحرب وكأنها شريعته ، ولكننا نرى أن للشاعر دوراً مهماً ، حيث نرى أن هذه الدعوة المتطرفة - هي دعوة فرد اتخذ لسان حال الجماعة - هو وغيره من الشعراء - وسيلة للتعبير عما يريدون ، وللتنفيس عن أحاسيسهم وميولهم العدوانية ، فليس بالضرورة أن يكون كل عرب الجزيرة أصحاب ميول عدوانية أو حتى "تغلب" قوم عمرو بن كلثوم ، بل ربما عمد الشاعر إلى التغني بهذه الأفعال والمآثر ، إثارة للنخوة والحمية ، في مواجهة ما يمكن أن نسميه نوعاً من اللامبالاة الاجتماعية إزاء النعرات العصبية وروح التعدي والبطش . والذي نخلص إليه أن بعض الشعراء لديهم الاستعداد لإثارة هذه الميول العدوانية ، استجابة لنزواتهم ، وإرضاء لبعض جماهيرهم ، وتقليداً لغيرهم من الشعراء ، ومجاعة لهم فيما يقولونه ، أو محاولة للتفوق عليهم فيما قالوه ، ونوعاً من استكمال الفحولة في

^(١) شرح المعلقات السبع للزوزني ، ص ١٧٣ - ١٧٦ (آيات مختارة)

الشعر من خلال رؤية شعراء العصر . فإذا سلمنا بأن كل أفكار الشاعر ، ليست بالضرورة أفكاره هو ، فإننا بالتالي نستطيع أن نسلم بأنها ليست كلها أفكار عصره . لكننا لا يمكن أن نقول نتيجة لذلك ، بأن هذا الشعر كان بعيداً عن روح العصر ، أو روح الشاعر ، لأنهما يمثلان القطبين الفعالين والمؤثرين في عملية الإبداع - ولهذا فإن ما انعكس في الشعر من القيم والمثل هو قيم ومثل ذلك العصر كما تمثلها الشعراء في شعرهم ، ومن الضروري أن ننظر إلى الخطوط والملاحم المميزة للقيم الجاهلية ، وما يبدو فيها من تناقض وما يتبدى بين عناصرها من جدل وما تعكسه من مفارقات . ففي مقابل حماية الجار وإغاثة الملهوف وإكرام الضيف نجد هناك إباحة حمى الغير .

يقول أوس : ^(١)

نبیح حمی ذی العزّ حین نریده ونحمي حمانا بالوشیح المقوم

ويقول معاوية بن مالك : ^(٢)

إذا نزل السحاب بأرض قوم رعيناه وإن كانوا غصّابا

وتتجلى روح البطش والتعدي ، في كثير من قصائد الشعر الجاهلي ، ولكن هذه الروح تميز المرحلة الأولى من ذلك العصر ؛ لأننا نلمح قبل البعثة ظهور روح التعقل بدرجة واضحة ، حيث يبدو من قراءتنا للنصوص الشعرية بروز الدعوة إلى الخير ، ومحاولة إقامة الحجة على المعتدي ، والدعوة إلى الأخلاق ، والوفاء بالعهود بين القبائل يقول الحصين بن الحمام المري : ^(٣)

جزى الله أفناء العشيرة كلها بدارة موضوع عقوقاً ومأثما

^(١) ديوان أوس ، ص ١٢٤ .

^(٢) المفضليات ، ص ٣٥٩ .

^(٣) المفضليات ، ص ٦٤ / ٦٥ .

بني عمنا الأذنين منهم ورهطنا
ولمّا رأيت الودّ ليس بنافعي
فزاره إذ رامت بنا الحرب معظما
وأن كان يوماً ذا كواكب مظلما
صبرنا وكان الصبرُ فينا سجيّةً
بأسيافنا يقطعن كفّاً ومِعصما

ولا شك أن الحصين جعل قتاله لقومه نتيجة لعدوانهم وتعدّيبهم ، وعدم جدوى الود ونفعه ، فهو ليس عدواناً من أجل العدوان ، وليس فخراً باستباحة الحمى ، وإنما هو قتال لرد العدوان ، وكسر شوكة المعتدي .

ونرى الأعشى يخاطب أبناء عمومته يوجههم ألاّ يبعثوا الحرب بينهم ، لأن ذلك يمثل خسارة للجميع فيقول : ^(١)

بني عمنا لا تبعثوا الحرب بيننا
وكونوا كمّا كنا نكون وحافظوا
كردّ رجيع الرّفض وارموا إلى السلم
علينا كما كنا نحافظ عن رُهم
مددتم بأيدينا خيلاف بني غنم
فتغشمكم إنّ الرماح من الغشم
نساء موالينا البواكي وأنتم
فلا تكسروا أرماحكم في صدوركم

فالحرب لم تعدّ قيمةً ، ولم تعد هدفاً في حد ذاته ، وإنما هي وسيلة لردّ العدوان وضرورة للحفاظ على الحقيقة وحقوق الحياة .

واللافت للنظر في أواخر العصر الجاهلي ، بروز دعوة الحنفاء ، وظهور آثار الديانة المسيحية في شعر هذه الفترة . وقد أثر بصورة واضحة في الرؤية الشعرية لبعض الشعراء ، وبدأ ظهور ما يمكن تسميته بالقيم الدينية .

وقد ذكر لامانس في كتابه بلاد العرب بأنه قد كان لليهودية "في الجزيرة العربية طوائف منذ القرن الرابع للميلاد ، فقد اعتنقها أحد ملوك حمير لمكافحة التسلل الحبشي المسيحي ، كما وجدت في يثرب ، وفي الواحات المتجمعة باتجاه الشمال في وادي التري

^(١) ديوان الأعشى ، ص ٣٥٥ .

حتى حدود شرقي الأردن - طوائف يهودية متماسكة غنية ، يرأسها حاحام ولها مدرسة ، وصندوق تعاوني ، ولا شك أن هذه الطوائف كانت مكونة جزئياً من عرب اعتنقوا اليهودية "ويقول الأستاذ أحمد أمين إنه" قد نشرت المسيحية تعاليمها بين العرب ، وأوجد فيهم من يميل إلى الرهبة وبني الأديرة " (١) كما ذكر لامانس في دائرة المعارف الإسلامية مادة (قس بن ساعدة) أنه قد "تسربت النصرانية إلى شبه الجزيرة العربية من اليمن وسوريا وفلسطين ومن الحيرة فيما بعد " (٢)

"ويظهر من روايات الإخباريين أن بعض العرب الجاهليين كانوا قد اطلعوا على التوراة ، والإنجيل ، وأنهم وقفوا على ترجمات عربية للكتابين ، ومعنى هذا أن نفراً من رجال الدين النصاري ، ومن المبشرين ، كانوا قد قاموا بتعريب الكتابين" (٣)

ومن أخبار الشعراء نعرف أن السَّمُوْعَل كان يهودياً ، وقد رأينا له شعراً جيداً ، وشعراً غير جيد هو مجرد نظم لبعض التعاليم الدينية ، ومن ذلك قوله : (٤)

ينفع الطيبُ القليلُ من الرزْزِ قِ ولا ينفعُ الكثيرُ الخبيثُ

فاجعل الرزق في الحلال من الكسْـ بٍ وبِّرا سريري ما حيثُ

وكان عدى بن زيد نصرانياً من عبّاد الحيرة ، ولكن شعره لا يخرج عن إطار الرؤية الجاهلية ، وقد ظهر في الجزيرة العربية ما يسمى بالحنفاء ، وهم الذين اتبعوا إبراهيم عليه السلام ، واعتنقوا ملته الخنيفية .

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ص ٢٧ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٦٩ .

(٣) نفس المرجع ، ص ٦٩ .

(٤) ديوان السموعل ، ص ٨٢ .

ولكن أكثر هؤلاء الشعراء قد تأثر بالديانة اليهودية والمسيحية ، سواء من دعوا بالنصارى أو الخنفاء ، أو من اتبعوا أي جماعة من الجماعات ، فقد كانت الجزيرة العربية "تعج بمختلف الآراء والعقائد الدينية ، كان فيها الجوسية والذهريّة والصابئة واليهودية والمسيحية والحنيفية ، وكان فيها من يعبد الأصنام ، ومن يعبد الملائكة ، ومن يعبد النجوم ، وكان فيها من ينكر وجود الله ، ومن يقر ، على إشراك ، ومن ينكر النبوة ، ومن يصدق ، بها ، ومن يصدق الكهان والمنجمين والمتنبئين ، ومن ينكر البعث ، ومن يؤمن به ، ومن يقول بالرجعة ، ومن يقول بالتناسخ ، وكان منهم الحمس ، ومن يقيم نوعاً من الحلال والحرام ، وفيهم الحلة ، اللذين لا يبالون ما يصنعون ، وفيهم من التمس الحكمة ، ومن تمرس بالجدل ، ومن يبحث عن دين جديد " (١)

ونحن نلاحظ أن بعض الشعراء قد تمثلوا كثيراً من هذه التيارات والأفكار الدينية والثقافية ، ونلمح تأثير هذه التيارات عندهم : ومن ذلك قول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري : (٢)

واجمعوا أمركم على البر والتقوى وترك الخنا وأخذ الحلال
ويقول زهير : (٣)

فإن الحق مقطعه ثلاث يمين ، أو نفار ، أو جلاء
ويقول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري : (٤)

(١) عبد الحليم محمود : التفكير الفلسفي في الإسلام ، ص ٤٢ .

(٢) ديوان أبي قيس : ص ٧٨ .

(٣) ديوان زهير ، ص ٧٥ .

(٤) ديوان أبي قيس : ص ٨٣ .

يا بني الأرحام لا تقطعوها وصلوها قصيرة من طوال
واتقوا الله في ضعاف اليتامى ربما يستحل غير الحلال
ثم مال اليتيم لا تأكلوه إن مال اليتيم يرعاه والي

ولا شك أن هذا يعكس قيماً قيم اجتماعية وإنسانية كالبر بالناس ، وتقوى الله ، وترك الخبائث ، والقناعة بالحلال ، ورعاية الحقوق والعدل ، وترك الحسد ، والرحمة ، وصلة الأرحام ، ومراعاة حقوق اليتامى . ويمثل هذا مواجهةً لروح البطش والعدوان والتعدي التي حمل رايتها بعض الشعراء الجاهليين . هذا فضلاً عن أنها قيم مرتبطة بوجود إله يحاسب على تركها ، على عكس القيم الجاهلية التي يلتزم بها الفرد بوصفها مفخرة من مفاخر الرجل الكامل ، دون انتظار جزاء غير رضا الجماعة وتحقيق الذات .

ولكن الذي نلاحظه أن الشاعر المجيد يقدم هذه المواعظ في إطار فني جيد ، ومن هؤلاء زهير ، أما ما قدمه قيس بن الأسلت الأنصاري من مواعظ ، فإنه لا يعدو أن يكون مجرد نظم لمواعظ لم يتوفر له عنصر الجودة الفنية ، لتغلب الغاية على الوسيلة ، والمعنى على عناصر التشكيل ، ولا نستبعد أن يكون جانب كبير من هذا الشعر منتحلاً .

وإذا بحثنا عن مثل هذه القيم وما يشابهها في ديوان حاتم الطائي رأينا تأثير الديانة المسيحية واضحاً جلياً ، وهو تأثير لم يصل لدرجة اعتناقها .

يقول حاتم الطائي : ^(١)

وما زلت أسعى بين نابٍ ودارة بلحيان حتى خفتُ أن أُنصرا

^(١) ديوان حاتم الطائي ، ص ١٤ .

وناب ودارة موضعاً يبدو أن أهلها كانوا يدينون بالنصرانية . وخوف الشاعر لا يعكس رفضاً أساسه الجهل بهذه الديانة ، لأن الشاعر لم يخشَ اعتناق هذا الدين إلا حين وجد فيه ما فتنه واستماله ، مثلما كان كفار قريش يخشون على أبنائهم ومواليهم من الاستماع إلى القرآن لما أحسوا فيه من تأثيره على عقولهم

وفي ديوان حاتم الطائي نرى اهتمامه بجماداته ، ولكنه ليس اهتماماً تدفع إليه الرغبة والاشتهاء ، وإنما العفة والحياء والإحساس بالواجب .

يقول حاتم : ^(١)

وما أنا بالماشي إلى بيتٍ جاري طروقاً ، أحيها كآخر جانب

ويقول : ^(٢)

فأقسمتُ لا أمشي إلى سرِّ جارة مدي الدهر ما دام الحمام يغردُ

ويقول : ^(٣)

أفصح جاري وأخون جاري معاذ الله أفعل ما حييتُ

ويقول : ^(٤)

وإني لأخزي أن تُرى بي بطننة وجارات بيتي طاوياتٌ ونحفٌ

ويقول : ^(٥)

وما تشتكي جاري غير أنها إذا غاب عنها بعلاها لا أزورها

سيلفها خيري ، ويرجع بعلاها إليها ، ولم يقصر ، على ستورها

^(١) عبد الحليم محمود : التفكير الفلسفي في الإسلام ، ص ٤٢ .

^(٢) نفس المرجع السابق ، ص ١٨ .

^(٣) نفسه ، ص ٤١ .

^(٤) نفسه ، ص ٤١ .

^(٥) نفسه ، ص ٢٧ .

وبيقــــــــــــــــول : (١)

وما ضرَّ جاراً ، يا ابنة القوم ، فاعلمي يجاورني - ألا يكون له سترُ
بعيني عن جارات قسومي غفلةً وفي السمع مني عن حديثهم وقرُ
إن قراءتنا لهذه الأبيات تكشف عن إحساس الشاعر بالتزام خلقي واجتماعي نحو
الجار ، فهو لا يسعى لجارته في غياب زوجها ، ولا يفضحها ولا يخونه ، ولكنه مع ذلك
لا يتخلّى عن جارته ، فهو يخزي أن ترى به بطنه وجاراته جائعات ، فإذا غاب البعل ،
وصلها بخيره دون أن يزورها . وهو لا يسترق النظر والسمع إلى جاره ، ليكشف أسوار
جاراته . وإذا قلنا إن هذا الالتزام كان منبعه أخلاق تسود ذلك العصر ، نكون قد نسينا
هؤلاء الشعراء الذين تغنوا بخيانة الجيران كأمري القيس ، والأعشى ، ونكون قد نسينا
قول حاتم الطائي (معاذ الله أفعُلُ ما حييتُ) الذي يكشف عن خوفه من الله .

إن صورة حاتم الطائي - كما قدمها هو - في شعره - صورة رجل عارف بتعاليم
دينية ، استهوته هذه التعاليم وتأصلت في نفسه على الرغم من أنه لم يعتنق ديناً . ففي
مواجهة السيادة بالبطش التي عبر عنها عمرو بن كلثوم في قوله : (٢)

ونشربُ إن وردنا الماء صفواً ويشربُ غيرنا كدراً وطيناً

نرى السيادة بالتواضع والإيثار عند حاتم كما في قوله : (٣)

وما أنا بالساعي بفضلٍ زمامها لتشربَ ما في الحوضِ قبل الركائب
فما أنا بالطاوي حقيبةً رَحْلُهَا لأركبها خفاً ، وأترك صاحبي
إذا كنتَ رباً للقلوص فلا تدعُ رفيقك يمشي خلفها غير راكب

(١) موسوعة الشعر العربي ، ص ٥٥ .

(٢) المعلقات السبع ، ص ١٨٨ .

(٣) ديوان حاتم ، ص ٢٩ .

فهو لا يسقي ناقته قبل غيره ولا يركب عليها وحده ويدع صاحبه يمشي خلفها ،
وهو مخلق يعبر عن تمسكه بقيم دينية دعت إليها الحنيفية ثم المسيحية قبل حاتم ، ودعا
إليها الإسلام بعده .

إن حاتمًا يرسم لنفسه نموذجاً نلمح فيه صورة رجلٍ مؤمن بالله .

يقول حاتم الطائي : ^(١)

تحمل على الأدين ، واستبق ودهم	ولن تستطيع الحلم حتى تحلما
متى ترق أضغان العشرة بالأنس	وكف الأذى يحسم لك السداء محسما
وما ابتعثني في هواي لاجحة	إذا لم أجد فيها أمامي مقدما
إذا شئت ناويت امرأة السوء ما نزا	إليك ولا طمئت اللئيم الملسما
وذو اللب والتقوى حقيق إذا رأى	ذوي طبع الأحلاق أن يتكرما
فجاور كريماً واقتدح من زناده	وأسند إليه إن تطاول سُلما
وعوراء قد أعرضت عنها فلم يضر	وذي أود تقومته فتقوئما
وأغفر عوراء الكريم اصطناعه	وأصفح من شتم اللئيم تكرما
ولا أخذل المولى وإن كان خاذلاً	ولا أشتم ابن العم إن كان مفحما
ولا زادني عنه غنائي تباعدا	وإن كان ذا نقص من المال مُصرماً

ويقول : ^(٢)

ولا أظلم ابن العم ، إن كان إخوتي	شهوداً وقد أودى بإخوته الدهر
فما زادنا بأواً على ذي قرابة	غنانا ولا أزي بأحسابنا الفقر

^(١) ديوان حاتم ، ص ٢٤ - ٢٥ .

^(٢) ديوان حاتم ، ص ٤٠ .

فالشاعر يواجه واقعه بتشكيل في يقهر ما فيه من قهر وجور وظلم ولجاجة وفحش، وتعدّ، ومفاجرة هوجاء بالمال والكثرة. وهو في مواجهته لمثالب الواقع يقيم نموذجاً مضاداً، نلمح فيه قيماً إنسانية أساسها الحب والرحمة، قيماً تأصلت في نفس الشخصية المعبر عنها.

فإذا كان ما رُوِيَ من شعر حاتم كله صحيحاً - فإننا لا بد وأن نقر بمعرفته بالله والبعث، إلى جانب معرفته بهذه القيم الدينية.

كما أن الشعراء الجاهليين كانوا على معرفة باليهودية والنصرانية والحنيفية، لأنهم كانوا أكثر الناس قدرة على هذه المعرفة، وطلباً لها، وقد استطاع بعضهم أن يقدم بعض هذه المعارف الدينية في سياق قصائدهم بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

وإذا قلنا إن لكل شاعر شخصية، وقضية، تؤثران في رؤيته، فإن من الشعراء من يحاول قهر الضرورة في الواقع من خلال تشكيله الشعري، فالسموعل يواجه واقعه بلاميته الرائعة، فيتناول مشكلة قلة العدد في قبيلته، ويفلسفها من خلال ما يمكن أن نسماه بفلسفة الصفوة، فهم قليل في العدد، والنمط السائد في العصر الجاهلي - هو أن العزة والمنعة لكثرة العدد.

يقول الأعشى: ^(١)

ولست بالأكثر منهم حصي

وإنما العزة للكثير

ويقول المرقش: ^(٢)

ولنحن أكثرها إذا عُدّ الحصى

ولنا فواضلها ومجد لوائها

^(١) ديوان الأعشى، ص ١٩٣.

^(٢) المفضليات، ص ٢٣٥.

ويواجه السموءل هذا التصور الجاهلي للعزة والمنعة - على قلة عدد قومه - فيثبت
خطأه وينتصر للكيف على حساب الكم ، فنراه يقول : ^(٣)

إذا المرء لم يَدْنَسْ من اللوم عرضُه	فكل رداء يرتديه جميلُ
وإن هو لم يحملْ على النفسِ ضيمَها	فليسَ إلى حسنِ الثناءِ سبيلُ
تعرينا أُنَّا قليلُ عديدنا	فقلتُ لها : إن الكرامَ قليلُ
وما قل من كانت بقاياها مثلنا	شبابُ تَسامى للعلى وكهولُ
وما ضرنا أُنَّا قليل وجارُنا	عزيزُ وجار الأَكْثَرين ذليلُ
لنا جبلٌ يحتله من نُجِيرُهُ	منيع يَرُدُّ الطرفَ وهو كَليْلُ
رَساً أصله تحت الثرى وسما به	إلى النجمِ فَرْعٌ لا ينالُ طويلُ
وإنا لقومٌ لا نرى القتلَ سُبَّةً	إذا ما رأته عامرٌ وسَلولُ
يقربُ حبُّ الموتِ آجالنا لَنَّا	وتكرهُه آجالُهُم فَنَطولُ
وما مات منا سيدٌ حتفَ أنفه	ولا طُلُّ منا حيث كانَ قَتيلُ
تسيلُ على حدِّ الظلماتِ نفوسُنا	وليستْ على غيرِ الظلماتِ تسيلُ
صَفَوْنَا فلم نَكدرُ وأخلصَ سرُّنا	إنَّ أَطابتْ حملنا وفحولُ
عَلَوْنَا إلى خسيرِ الظهورِ وحطنا	لوقتِ إلى خيرِ البسطونِ نزولُ
فَنَحْنُ كماءِ المزنِ ما في نصابنا	كَهَامٌ ولا فينا يُعَدُّ بخيلُ
ونكرُ إن شئنا على الناسِ قولهم	ولا ينكرونَ القولَ حينَ نقولُ
إذا سيدٌ منا خلا قام سيد	قوولُ لما قالَ الكرامُ فعولُ
وما أُنْجِدت نارُنا دونَ طارقِ	ولا ذَمَّنَا في النازلينَ نزولُ
وأيامنا مشهورةٌ في عَدونا	لها غُررٌ معلومةٌ وحجولُ
وَأُسيافنا في كل شرقٍ ومغربٍ	بها من قراعِ الدارعينَ فلولُ

^(٣) ديوان السموءل ص ٩٠ - ٩٢ . ديوان الحماسة لأبي تمام شرح التبريزي ، ج ١ ص ٥٦ - ٦١ .

مَعْرُودَةٌ أَلَا تَسْلُ نَصَالُهَا فَتَغْمَدُ حَتَّى يَسْتَبَاحَ قَيْلُ
سَلَى إِنْ جَهِلَتِ النَّاسَ عَنَا وَعَنَهُمْ فَلَيْسَ سَوَاءَ عَالَمٌ وَجَهْلُ
فَلِنْ بَنِي الرِّيَانِ قُطْبٌ لِقَوْمِهِمْ تَدُورُ رَحَاهُمْ حَوْلَهُمْ وَتَحُولُ

يبدأ الشاعر نموذجاً بحكمة تتصل اتصالاً وثيقاً بتجربته الشعرية ، فإذا انتقى عن المرء ما يدنس عرضه ، فإن كل مظهر يظهر به فهو جميل . وانتفاء الدنس من المحاور الموضوعية للنموذج الذي يقدمه الشاعر . ويطور الشاعر من رؤيته فيقول : إن المرء إذا لم يحمل على النفس ضيمها فليس له إلى حسن الثناء سبيل ، ومن هنا يبرز سعي الشاعر إلى تحقيق الحمد ، والثناء طلباً لخلود الذكر . ثم نراه يقيم حواراً بينه وبين من تعيره بقلة عددهم ، يرد فيه عليها بأن (الكرام قليل) وهذه المقولة هي محور النموذج كله وهي تلتقي مع ما سبق أن ذكره بوجوب انتفاء الدنس عن عرض الإنسان . ثم يحاول أن ينفي ما تواضع عليه الناس من أن القلة إنما تكون في العدد قائلاً : ما قل من كانت بقاياها مثلنا من شباب وكهول سموا للعلا .

ويحاول أن يطور من الفكرة منتصراً للقلة فهم قليلون لكنهم أقوياء ، ولهذا فإن جازهم عزيز ، وجار الأكثرين ذليل .

وحديثه عن الجبل والحصن الذي يحتلونه يتصل بما قبله اتصالاً عضوياً ، فالقلة تحتاج إلى درع يحميها ، وما هذا الجبل والحصن غير هذا الدرع ، يحمي هذه الصفوة من الناس .

ثم يجيء حديثه عن القتال وحب الموت ، وقصر آجالهم ، وطوال آجال غيرهم متراكباً مع البناء المعنوي للقصيدة ، فهم قوم لا يرون القتل سبة كغيرهم ، وقد قرب آجالهم حب الموت ، وهذا يتفق مع الإطار العام فهم قليلون بسبب جهم للموت الذي قصر آجالهم ، وهم لا يموتون على فراشهم ، وإنما يموتون في ميدان القتال ، وهم لا

يتركون لهم دماً عند غيرهم من القبائل ، وإنما يقتصون لقتيلهم . وقد وصل عشقهم للقتل أن نفوسهم لا تسيل إلا على حد الطبات وهى أطراف السيوف .

وينتقل الشاعر إلى الحديث عن نقاء قومه ، وصفاء نسلهم ، وهو حديث يتصل بقضية انتقاء الدنس التي بدأ بها قصيدته . لقد صفوا ولم يكدرهم شيء ، فقد أطابت نساؤهم حملهم ، وقد علوا إلى خير الظهور ، ونزلوا إلى خير البطون ، فهم كماء المطر ، وليس في نصابهم كلل ، وليس فيما ورثوا صفة مذمومة . إنها من وجهة نظر العلم سلالة نقية جيدة .

ويأتي بعد ذلك فخره بأيامهم ، وحروبهم ، وانتصارهم ، تأكيداً لما قدمه من حديث عن هذا النقاء ، والصفاء ، والمنعة التي اتصفوا بها .

ثم يتوجه بعد ذلك بالحديث إلى من تعيره بقلة عددهم فيقول لها : اسألي الناس عنا ؟ فليس سواء عالم وجهول . ثم يقرر أن بني الريان الذين ينتسب إليهم هم قطب لقومهم .

ولا شك أن السموءل قد نجح فنياً وواجه واقعه بما فيه من قصور كانت قلة عدد قبيلته أهم أسبابه ، وكان تشكيكه الفني بمثابة انتصار على هذا القصور ، وقهر للإحساس بالضعف في نفوس كل جماعة تشبه قومه في قلة العدد . ومما يؤكد ذلك توغل هذا المعنى الذي ألقى به السموءل منذ ما يقارب ستة عشر قرناً في وعينا حتى الآن "إن الكرام قليل" عبارة نرددها دائماً في مواقف كثيرة نشبه تلك المواقف التي واجهت الشاعر وواجهها بقوله هذا .

جاء هذا النموذج في بحر الطويل ، وقد استطاع الشاعر أن ينجح في تقديم رؤيته وتجربته تقدماً متفرداً ، في إطار هذا البحر ، وأن ينوع في التشكيل الصوتي الظاهر والخفي ، تنوعاً ملحوظاً ، فنرى التكرار الصوتي ، والترادف ، والمقابلة تتراكب فيما بينها عناصر أساسية في التشكيل ، فنرى الشاعر يكرر بعض الكلمات والحروف

والحركات محدثاً لها إيقاعاً داخلياً ظاهراً وفي بعض الآيات نرى أن تكراره للحروف يمثل صوتياً للفكرة والحدث ، ففي قوله :

تَسِيلُ عَلَى حَدِّ الظُّبَاتِ نَفْسُنَا وليستْ عَلَى غَيْرِ الظُّبَاتِ تَسِيلُ

نجد أن تكراره لحرف السين والظاء يمثل لحدث الموت في إطار الصورة التي أرادها الشاعر ، حيث يبدو أن موت هؤلاء السادة يختلف عن موت غيرهم ، فنفسهم تسيل على حد الظبات فيما يشبه السكون دون جلبة أو ضجيج .

ومن التكرار الصوتي الذي اعتمد فيه على تكرار الألفاظ (رداء يرتديه) ،
٣ (قليل .. قليل) ٥ (جارنا .. جار) ٩ (نرى .. رآته) ١٢ (تسيل نفوسنا .. الظبات
وليست .. الظبات تسيل) ١٥ (كماء .. كهام) ١٦ (ننكر قولهم .. ينكرون القول ..
نقول) ١٧ (سيد .. سيد .. قوول .. فعول) ١٨ (النازليين نزيل) ٢٤ (تدور رحاهم
حولهم وتحول)

ومن المقابلات :

- ١- يدنس .. جميل ٢- ضيم .. الثناء .
- ٣- تعيرنا أنا قليل .. الكرام قليل ٤- شباب .. كهول .
- ٥- قليل .. عزيز .. الأكثرين .. ذليل .
- ٦- منيع .. كليل ٧- تحت الثرى .. إلى النجم .
- ٩- لا نرى .. رآته ١٠ يقرب حب .. تكرهه .. ففتول .
- ١٣- صفونا فلم نكدر .. أناث أطابت .. فحول .
- ١٤- علونا .. الظهور .. حطنا .. البطون .. نزول .
- ١٥- ماء المزن .. كهام ١٦- ننكر .. لا ينكرون .

٢٠- شرق ومغرب .

١٧- خلا .. قام

٢٣- جهلت .. عالم وجهول .

٢٢- تُسَلَّ .. تغمد

وإذا كان التكرار الصوتي يدخل في إطار الموسيقى الظاهرة - فإن هذه المقابلات تدخل في إطار الموسيقى الخفية ، ولا شك أن المقابلة تكشف عن إحساس الشاعر بالمفارقة الناتجة عن وضع قومه ، فهم قلة في مجتمع لا يحترم إلا الكثرة .

وإذا تأملنا القافية نجد أن الشاعر قد استخدم لقصيدته قافية مردوفة موصولة باللين ، فاللام - وهي الروى - متحركة ومردوفة ، لأن حرف اللين ملاصق للروى، وهي موصولة باللين ، وهو الوار الناشئة من إشباع ضمة اللام ، وهذه القافية تتناسب في إيقاعها مع الصفة المشبهة على وزن فاعيل ، وقد استخدم الشاعر من هذه الصفات المشبهة : جميل ، قليل ، ذليل ، كليلى ، طويل ، قتيل ، بخيل ، نزيل . كما أنها تتناسب مع صيغة المبالغة على وزن فَعُول ، وقد استخدم الشاعر منها : قُؤُول ، فَعُول ، جهول . وتتناسب أيضاً مع صيغة الجمع على وزن فُؤُول واستخدم الشاعر : حُجُول كُهُول ، فُحُول ، فُلُول ، ولا شك أن هذه الصيغ بما فيها من مُدات تتلاءم مع الأسلوب الفخم الذي يلزم موضوع الفخر .

ويلفت نظرنا أن الشاعر قد استخدم أسلوب النفي استخداماً ملحوظاً في بنائه لنموذجه

ومن ذلك :

(لم يدنس ، لم يحمل ، ليس إلى حسن الثناء ، ما قل ، ما ضرنا ، لا نرى القتل سبة ، ما مات منا سيد ، ولا طُلَّ منا ، ليست على غير الطبات ، لم نكدر ، ما في نصابا كَهَام ، ولا فينا بخيل ، لا ينكرون ، ما أحمدت نار ، ولا ذَمَّنا ، معودة ألا تسَل ، ليس سواء عالم وجهول) وقد قام النفي بدور مهم في تنقية النموذج وتثقيفه وتهذيبه ، فالشاعر نفي عن قومه ما يشينهم ويعيبهم . والذي نلاحظه أن الشاعر لم يبدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال ، حيث اتجه مباشرة إلى الدخول في الموضوع من خلال حكمة عامة تتناسب موضوعياً مع النموذج الذي أراد أن يقدمه ، كما نلاحظ أن الصور والأساليب قد تراكت فيما بينها وتلاحمت وتفاعلت تفاعلاً جيداً فلم نَر في البناء المعنوي للقصيدة معاني لا تخدم الفكرة البسطة على الشاعر ، ولم نجد تنوعاً في بنيتها أو خروجاً عن الموضوع .

ثانياً : الحكم والوصايا

١ - الحكم

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : إِنَّ من البيانِ لِسِحْرٌ وإن من الشعرِ لِحِكْمٌ.

وقال أبو تمام :

ولولا نخلُ سَنّها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تُروى المكارمُ

وكان الشاعر وهو العالم في قومه ، وهو الحكيم والمرشد - ينتهي إلى الحكمة في

أغلب موضوعاته ففي وقوفه على الأطلال ، يقول امرؤ القيس : [د / ٥٦]

ألا عم صباحاً أيها الطللُ البالي وهل يعمّن من كان في العصر الخالي

وهل يعمّن إلا سعيّدٌ مخلدٌ قليلُ الهمومِ ما يبيت بأوجالٍ

ويقول في وصفه للخيل :

الخيرُ ما طلعت شمس وما غربت مُطلَبُ بنواصي الخيل مغصوبُ

ويقول في تأمله للزمان : [د / ٣٨٧]

أرانا موضعين لأمر غيب ونُسخر بالطعام وبالشراب

وامرؤ القيس اللاهي يقرن لهوهِ بحكمة جاهلية حين يقول : [د/٩٤]

تـمـتـع من الدنيا فإنك فانٍ من النشوات والنساءِ الحسانِ

والأعشى صناجة العرب يقول : [د/١٣٥]

أقصر فكل طالب سيمِل إن ليكن على الحبيب عولٌ

فهو يقول للسبفيه إذا أمره في بعض ما يفعلُ

جهلُ طلابُ الغانيات وقد يكون لهُر هُمهُ وغزلُ

ويقول الأفوه الأودي في مواجهة قومه حين رأهم قد ابتعدوا عن الجادة :
لا يصلحُ الناسُ فوضى لا سَرَاةُ لهم ولا سَرَاةُ إذا جهالهم سادوا
تلفى الأمور بأهلِ الرشد ما صلحت فإن تولت فبالأشرارِ تنقادُ

ويقول المثقب العدوي في نهاية نونيته : [المفضليات ٢٩٢]

فإما أن تكون أخى بحقي فأعرفُ فيك غشى من سميني
وإلا فاطرِحنى واتخذني عدوا اتقيك وتقيني
وما أدري إذا يمتُ أمراً أريدُ الخيرَ أيُّهما يليني
أالخير الذي أنا أبتغيه أم الشرُّ الذي هو يبتغيني

أما حاتم الطائي فإنه يواجه عاذلته على كرمه - بالحجة والبرهان ،
فيقول لها : [١٧/د]

أرمني جواداً مات هزلاً لعلي أرى ما ترين أو بخيلاً مخلداً

ويقول : [٣٩/د]

يرى البخيلُ سبيلَ المالِ واحداً إن الجوادَ يرى في أمواله سبلاً
إن البخيل إذا مات يتبعه سوءُ الشئِ ويحوي الوارث الإبلاً

ونرى طرفة بن العبد يخرج من تبريره للهو في معلقته إلى قوله : [١١٣/د]

وظلمَ ذوي القربى أشدَّ مضاضةً على النفس من وقع الحسام المهند

ونراه يقدم إطاراً عاماً لإزجاء النصيحة ، وطلبها ، فيقول : [١٧٠/د]

إذا كنت في حاجةٍ مرسلاً فأرسل حكيماً ولا توصه
وإن ناصحٌ منك يوماً دنا فلا تتأ عنه ولا تُقصه
وإن بابُ أمرٍ عليك التَّوى فشاوِرْ لبيباً ولا تعصه
وذو الحق لا تنتقص حقهُ فإن القطيعة في نقصه

ويقول عبيد بن الأبرص : [٢٢/د]

أفلح بما شئت فقد يدرك بالضُّـ
ساعِدُ بأرضٍ إذا كنتَ بِهَا
عفء وقد يخدعُ الأريبُ
ولا تُقْلُ إني غريبُ
قد يوصلُ النازحُ النَّائي وقد
يقطعُ ذو السُّهمَةِ القريبُ

ويقول : [٥٦/د]

والخير يبقى وإن طال الزمانُ به
والشرُّ أحبُّ ما أوعيتَ من زادِ

ويقول : [٦٠/د]

ولا تتبع رأي من لم تُقصِه
ولا تزهدن في وصل أهل قرابة
ولكن برأي المرء ذي اللبِّ فاقتدِ
لذخرٍ وفي وصل الأبعدِ فازهدِ

وللفرسان حكمتهم التي تقوم على أعراف تتصل بالمجتمع الجاهلي من ناحية ، وعلى مبدأ القوة من ناحية أخرى ، يقول عنتره :

أغشى فتاةً الحي عند حليها
وأغضُّ طرفي ما بدتُ لي جاري
وإذا غزا في الجيش لا أغشاها
حتى يوارى جاري مأواها
إني امرؤ سمحُ الخليفة ماجدُ
لا اتبع النفسَ اللجوجَ هواها

ويقول :

ألا قاتل الله الطلول البواليا
وقولك للشيء الذي لا تناله
وقاتل ذكراك السنين الخواليا
إذا ما هو احلولي ألا ليت ذاليا
ألم تعلموا أن الأسنة أحرزت
بقيتنـالو أن للدهر باقيا
تعالوا إلى ما تعلمون فإنني
أرى الدهر لا ينجي من الموت ناجيا

فالحكمة عند الفرسان حكمة تضرب في نسيج رؤيتهم الخاصة ، وتأملهم للوجود، وللمبادئ التي انتهوا إليها وراثه أو ابتداعاً .

وللصعاليك أيضاً حكمتهم ، يقول الشنفرى : [٣٨/د]
 وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلأ متحول
 لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقل
 وينتهي عروة بن الورد إلى أن [٦٧/د]

المال فيه مهابةً وتجلية والفقر فيه مذلة وفضوح
 وإلى أنه : [٧٠/د]

ما بالثراء يسود كل مُسَوِّدٍ مُثْرٍ ولكن بالفعال يسود
 هذه إشارات سريعة إلى بعض الأبيات التي تظهر فيها حكمة بعض الشعراء ،
 وتلخص رأيهم ورؤيتهم ، ولكن الحكمة كانت أوسع من تلك الإشارات ، وأكثر
 اتصالاً بالنصوص والمواقف ، ولهذا آثرنا أن ندرسها تفصيلاً في سياق الموضوعات
 والمواقف ، وفي إطار القضايا التي تتناولها ، فقد كان الشاعر الجاهلي ينتهي إلى الحكمة ،
 أو يبتدئ بها في غزله ، وفي مدحه ، وفي هجائه ، وعتابه ، وفي التزامه ، واغترابه ، وفي
 فخره الذاتي والقبلي ، وفي رحلته ، وفي تأمله للزمان والمكان ، وفي جدله مع نفسه
 ومجتمعه ووجوده .
 فالشاعر كان حكيم قومه ، وكان عينهم الواعية على أنفسهم ، وعلى مجتمعهم ،
 ووجودهم .

٢- الوصايا

أوصاه إيصاء ، ووصاه توصية ، إذا عهد إليه ، وفي الصحاح أوصيت له بشيء ، وأوصيت إليه - إذا جعلته وصيك . وأوصيته ووصيته توصية - بمعنى ، قال رؤية

وصاني العجاج فيما وصني

أراد : فيما وصاني ، فحذف اللام القافية .

والاسم الوصاة ، والوصاية ، والوصية .

قال الليث : الوصاة - كالوصية ، وأنشد :

ألا ممن مبلغ عني يزيدا وصاة ممن أخي ثقة ودود

[تاج العروس : وصى]

وقال الراغب : الوصية - التقدم إلى الغير بما يعمل به مقترنا بوعظ من قولهم : أرض واصية ، متصلة النبات .

قال تعالى : "ووصى بها إبراهيم بنيه ، ويعقوب " [البقرة ١٣٢]

وقال تعالى : "وأوصاني بالصلاة والزكاة ما دمت حيا [مريم ٣١]

وقال : "ثم كان من الذين آمنوا وتواصوا بالصبر " [البلاء ١٧]

وكانت الوصايا تتجه إلى الأبناء في الأعم الأغلب ، كما كانت هناك وصايا للعشيرة يوجهها الشاعر إليها ، وقد اتصلت الوصايا بمواقف كثيرة كتحذير لقيط بن يعمر الإيادي لقومه من غدر كسرى وحربه ، ووصيته لهم ونصحه إياهم باتخاذ الحيلة والاستعداد لقتاله .

ومن تلك الوصايا - وصية عيد قيس بن خفاف البرجمي لابنه جبيلة ، والتي يقول

فيها : [المفضليات ٣٨٤]

أجْبِـلْ إِنْ أَبَاكَ كَارِبُ يَوْمِهِ	فَإِذَا دَعَيْتَ إِلَى الْعِظَائِمِ فَاعْجَلِ
أَوْصِيكَ بِصِيَاءِ أَمْرِ لَكَ نَاصِحٌ	طَبَنٍ بِرَيْبِ الدَّهْرِ غَيْرِ مَغْفَلِ
اللَّهُ فَاتَّقِهِ وَأَوْفِ بِنَذْرِهِ	وَإِذَا حَلَفْتَ مِمَّارِيًّا فَتَحَلَّلِ
وَالضَّيْفَ أَكْرَمَهُ فَإِنْ مَبِيتُهُ	حَقٌّ ، وَلَاتُكْ لَعْنَةُ لِلنَّزْلِ
وَاعْلَمْ بِأَنَّ الضَّيْفَ خَيْرٌ أَهْلِهِ	بِمَبِيتِ لَيْلَتِهِ وَإِنْ لَمْ يُسْأَلِ
وَدَّعِ الْقَوَارِصَ لِلصَّدِيقِ وَغَيْرِهِ	كَيْ لَا يَرُوكَ مِنَ اللَّئَامِ الْعَذْلِ
وَصَلِّ الْمَوَاصِلَ مَا صَفَا لَكَ وَدُّهُ	وَاحْذَرُ حَبَالَ الْخَائِنِ الْمُتَبَدِّلِ
وَاتْرِكْ مَحَلَّ السُّوءِ لَا تَحُلَلْ بِهِ	وَإِذَا تَبَّأَ بِكَ مَنْزِلٌ فَتَحَوَّلِ
دَارَ الْهَوَانِ لِمَنْ رَأَاهَا دَارُهُ	أَفْرَاحِلْ عَنْهَا كَمَنْ لَمْ يَرْحَلِ
وَإِذَا هَمَمْتَ بِأَمْرٍ شَرِّ فَاتْتَدِ	وَإِذَا هَمَمْتَ بِأَمْرٍ خَيْرٍ فَافْعَلِ
وَإِذَا أَتَيْتَكَ مِنَ الْعَدُوِّ قَوَارِصُ	فَاقْرُصْ كَذَاكَ وَلَا تَقُلْ لَمْ أَفْعَلِ
وَإِذَا افْتَقَرْتَ فَلَا تَكُنْ مَتَحَشِّعًا	تَرْجُو الْفَوَاضِلَ عِنْدَ غَيْرِ الْمَفْضَلِ
وَإِذَا لَقَيْتَ الْقَوْمَ فَاضْرِبْ فِيهِمْ	حَتَّى يَرُوكَ طَلَاءَ أَجْرَبٍ مَهْمَلِ
وَاسْتَفِنْ مَا أَغْنَاكَ رَبُّكَ بِالْغِنَى	وَإِذَا تَصَبَّكَ خِصَاصَةٌ فَتَجَمَّلِ
وَاسْتَأْنِ حَلْمَكَ فِي أُمُورِكَ كُلِّهَا	وَإِذَا عَزَمْتَ عَلَى الْهَوَى فَتَوَكَّلِ
وَإِذَا تَشَاجَرَ فِي فِوَادِكَ مَرَّةً	أَمْرَانِ فَاعْمَدِ لِلْأَعْفِ الْأَجْمَلِ
وَإِذَا لَقَيْتَ الْبَاهِشِينَ إِلَى النَّدَى	غَيْرًا أَكْفَهُمْ بِقَاعٍ مَحَلِ
فَاعْنَهُمْ وَاسْرِعْ مَا يَسْرُوا بِهِ	وَإِذَا هُمْ نَزَلُوا بِضْنِكَ فَاَنْزَلِ

إن الابن هو الامتداد الطبيعي لأبيه بعد موته ، وهو رمزٌ لخلود هذا الأب في ذاكرة الجماعة في هذا المجتمع الرعوي الذي لا يؤمن بحياة بعد الموت ، والأب لا يورث ابنه

ماله فقط ، وإنما يورثه أخلاقاً ومواقف ، وكأنه يريد من هذا الابن أن يكون صورة منه ، أو أن يكون نموذجاً لما أرادته هو لنفسه ، سواء أكان هذا النموذج صورة له أم لما كان ينشده وعجز عن تحقيقه ، ولهذا نراه يرسم لابنه بخاصة ، ولغيره من أبناء جماعته بعامة ، إطاراً للسلوك والأخلاق ، وهو إطار مستقبلي يقوم على الطلب في إطار ما يجب أن يكون عليه السلوك المنشود ، والشاعر يقف من ابنه موقف الواعظ المرشد ، ولهذا يستخدم الأمر والنهي والشرط عماداً لهذا النموذج . وهي أساليب تتناسب مع موضوع الوعظ والحكمة الذي قدم الشاعر من خلاله تجربته ورؤيته في صورة أنماط سلوكية يجب عليه اتباعها . وقد استخدم الشاعر (إذا) أداة للشرط وهي ظرف للمستقبل متضمنة معنى الشرط ^(١) ولهذا فإنها قلبت الماضي إلى المستقبل حيث ربطت بين الماضي الذي ورد فعلاً للشرط ، والأمر والنهي جواباً له . وقد جاء الجواب مقترناً بالفاء التي تدل على سرعة الطلب اقتراناً واجباً .

ويلفت نظرنا أن الشاعر لم يستخدم مقدمة غزلية أو طلبية وكأنه لا يريد أن يشغل ابنه بهذه المقدمات عما قدمه من نصائح .

ويقوم هذا النموذج على ثلاثة محاور الموصى (الأب) وهو المرسل ، والوصية ، (الرسالة) ، والموصى (الابن) وهو المرسل إليه .

وقد اتخذ الشاعر من قرب أجله ذريعة لتقديم الوصية ، وقد وصف الشاعر نفسه وصفاً يؤهله لتقديم الوصية ، فإن الوصية يجب أن تستحق الاهتمام والتقدير . ومحور ما قدمه الشاعر من وصايا هو أداء الواجب طلباً للحمد وبعداً عن الذم ، فإكرام الضيف يكون من منطلق أن مبيته حق ، وخشية من أن يخبر الضيف أهله بما يشين ، وحتى لا يكون المرء لعنةً للنازلين . وترك القوارص يكون بسبب الخشية من رؤية صاحبها على أنه من اللئام العذل . ويقدم الشاعر جملة من الوصايا تدور حول المعاملة بالمثل ورفض الهوان

^(١) ابن هشام مغني اللبيب ، ص ٩٣/٩٢ .

، فنرى دعوته إلى مواصلة المواصل مرتبطة بدوام صفاء وده ، ثم نرى دعوة إلى الرد على العدوان بالعدوان ، ومواجهة الهوان بالرفض وترك الأرض والرحيل عنها ، ثم نرى دعوة إلى مواجهة الفقر بالتحمل وعدم التخشع . ونرى أيضاً دعوة إلى الخير والحلم والعفاف وقهر دواعي الشر ، والانتصار لدواعي الخير ، ثم دعوة إلى التكافل ومعاونة المحتاجين في وقت الجذب .

وقد استخدم الشاعر في تشكيل نموذجهِ وسائل أسلوبية ، فإلى جانب تكراره للأمر والنهي نرى أيضاً تكراراً للشرط بصورة لافتة للنظر ، ويبدو أن الشاعر كان واقعاً تحت سيطرة نوع من الثنائية تجسدت خلال تشكيله في صورة تكراره للشرط وللمرادفات ، والمتقابلات ، وللتكرار الصوتي . وقد برزت المقابلات على النحو التالي :

٤- أكرمه .. لا تبرك لعنة

٥- مخير .. وإن لم يسأل

٦- الصديق .. اللئام العذل

٧- صل المواصل .. احذر الخائن المبتدل

٩- أفراحل .. كمن لم يرحل

١٠- شرفائده .. خير فافعل

١٢- افتقرت .. لا تكن متخشعاً

ترجو الفواضل (عند) غير المفضل

١٤- الغني .. خصاصة

١٥- استأن حلمك .. عزمت على الهوى

١٧- الباهشين .. غريباً

١٨- يسروا .. نزلوا بضنك

خلال ابنه . ووصية الابن نمط يتوسل به الشاعر لتقدم رؤيته بحرية أكثر فقول الشاعر
 "وإذا نبا بك منزل فتحول" يمثل من وجهة نظره دعوة إلى رفض الالتزام بالقبيلة إذا
 وجد الفرد فيها شيئاً من الهوان ، لأنها ستصبح كما صورها في قوله :

دارُ الهوانِ لمن رآها داره أفراحلٌ عنها كمن لم يرحل

وهي دعوة ضمنية لكل أبناء هذه القبيلة برفض أي هوان يأتي من السادة ، أو
 أصحاب الأمر .

إن الفن يقوم على الإرادة والحرية والاختيار ، ووسائل الفنان كثيرة لا يحدها حد
 ولا يفيد معها إلزام ، فالنص الجيد - متى خرج إلى النور - يصبح شاهداً على أن صاحبه
 كان حراً في إبداعه ، ولم يكن ملزماً ذلك الإلزام الذي يقهره ، وإلا لما وجدنا بين أيدينا
 نصاً جيداً بل إن لنا أن نتساءل ، أوليس قول الشاعر (وصل المواويل ما صفًا لك وده)
 دعوة إلى مقاطعة كل من نشك في إخلاصه حتى ولو كان من أولى الأمر في هذه القبيلة .
 وكذلك قوله : وإذا هممت بأمر شر فاتتد ، حيث يبدو بمثابة دعوة إلى عدم مجازاة غيره
 من أبناء القبيلة في غيهم وجورهم ، يؤيد ذلك قوله : وأستأن حلمك في أمورك كلها ،
 ويؤيده قوله (فاعمد للأعف الأجل) من الأمور .

ومن الوصايا الجيدة في الشعر الجاهلي - وصية عمرو بن الأهتم الذي وفد إلى
 رسول الله صلى الله عليه وسلم - وسمع شعره وقال بعد أن سمعه : إن من الشعر
 لحِكْمًا، وإن من البيان لسحراً "

يقول عمرو : ^(١)

لقد أوصيت رباعيَّ بن عمرو إذا حزبت عشيرتك الأمور
 بأن لا تفسدن ما قد سعينا وحفظ السُّورة العليا كبيرُ

^(١) المفضليات ، ص ٤٠٩ .

وإن المجد أوله وعور
وإنك لن تنال المجد حتى
بنفسك أو بمالك في أمور
وجاري لا هيئته وضيافي
يؤوب إليك أشعث جرفته
أصبه بالكرامة واحتفظه
وإن من الصديق عليك ضغناً
بأدواء الرجال إذا التقينا
فإن رفعوا الأعنة فارفعنها
وإن جهدوا عليك فلا تههم
فإن قصدوا لمر الحق فاقصد
ومصدر غبه كرم وخير
تجود بما يضمن به الضمير
يهاب ركوبها السورع الذئور
إذا أمسى وراء البيت كور
عوان لا ينهنها الفتور
عليك فإن منطقة يسير
بدالي ؛ إنني رجل بصير
وما تخفي من الحسك الصدر
إلى العليا وأنت ها جدير
وجاهدهم إذا حمى القدير
وإن جاروا فجر حتى يصيروا

تقوم الوصية على محاور تمثل الركائز للشخصية العربية النموذجية في التصور العربي القديم ، وأهم هذه الركائز : حسن العلاقة بين الفرد وعشيرته ، وحفظ حقيقتهم والدفاع عنهم ، وطلب المجد الذي قد يكون طلبه وعراً ، وعاقبته كرم وخير .

ويقرر عمر لابنه ربيعي أنه لن ينال المجد حتى يحود بما يضمن به الضمير ، بالنفس والمال ، وإكرام الضيف والحرص من الأصدقاء ، وما تخفي صدور الرجال من الضغائن ، والدفاع عن قومه ، ومجاهدة أعدائه بلا خوف ، فإن مالوا إلى الحق فعليه أن يقبل ، وإن جاروا فعليه أن يقابل الجور بالجور ، حتى يصيروا ويعودوا إلى الحق .

وقدم الأعشى وصية لابنه في بانيته من بحر الطويل يقول فيها : ^(١)

سأوصي بصيراً إن دنوت من البلى وصاة امرئ قاسي الأمور وجربا

^(١) [٢١/د]

بأن لا تَبْغِ الود من متباعدٍ ولا تنأ عن ذي بغضةٍ إن تقربا
فإن القريبَ من يقرب نفسه لعمرُ أهلك الخيسرَ لا من تنسبا

وذلك حين لحق بهم وما لاقاه ، وإحساسه بالظلم بينهم وهو يقرن الوصية بمقاساة
الأمور والتجربة .

ويقدم وصيةً أخرى في معرض افتخاره بقومه في فائتته من بحر البسيط ، يقول
فيها :

كانت وصاةً وحاحاتٍ لنا كِفَفُ لو أن صحبك إذ ناديتهم وَقَفُوا
إن الأعزُّ أبانا كان قال لنا أوصيكم بثلاثٍ إنني تُلِفُ
الضيفَ ، أوصيكم بالضيف إنَّ له حقاً على فأعطيه وأعترفُ
والجارَ ، أوصيكم بالجار إنَّ له يوماً من الدهر يشنيه فينصرفُ
وقاتلوا القوم إن القتلَ مكرمةٌ إذا تلوى بكف المعصم العرفُ

ولا تقتصر وصايا الشعراء على ما يقدمونه من الوصايا المباشرة ، بل إن تحذير
الشاعر لقومه ونصحه لهم ، وإرشاده ، وما يقدمه من حكم تتصل بالسلوك
والأخلاق - تدخل في إطار الوصايا - بالمفهوم العام للوصية .

ومن تلك الوصايا ما وصى به المسيب بن عباس قومه بني ضبيعة فقال : ^(١)

أبلغ ضبيعةً إن البلا د فيها لذي حسبٍ مهربُ
فقد سجلس القوم في أصلهم إذا لم تضاموا وإن أجذبوا
فإن الذي كنتم تحذرو ن جاءت عيونٌ به تضربُ

^(١) شعراء النصرانية .

فإن تجلسوا غرضاً للمنو نِ حذفنا كما تُحذفُ الأرنبُ
وسيروا على إثر أولادكم ولا تنظروا مثلها واذهبوا

وتتضمن الوصية تحذيراً لقومه من البقاء هذه الأرض التي يتهددون فيها الخطر ،
وطلباً منهم بأن يرحلوا عنها هرباً من الضيم والاستبعاد .

ولا شك أن الدارس يجد أن الحكم والوصايا تنتظم كل موضوعات الشعر
الجاهلي . وإن ما قدمناه لا يزيد عن كونه إشارات موجزة لموضوع من أهم
موضوعات الشعر الجاهلي ، وأساس من أسس التشكيل الشعري في ذلك العصر .

ثالثاً: الزعامات

ثالثاً: الزعامات

تبدو السيادة والرئاسة قيمة من قيم المجتمع الجاهلي " حيث تتجلى وحدة القبيلة بوجود شخصية عليا يطلق عليها أسماء مختلفة كالأمير ، والرب ، والرئيس ، والشيخ . وأكثر الألقاب إطلاقاً هو السيد أو الأمير " (١)

وتتم الرئاسة بانتخاب حُرٍّ بين الأفراد لا بالوراثة ، وإذا حدث وانتخب رجل بعد وفاة أبيه ، فإن ذلك يكون عادة لما يتصف به الرئيس الجديده من مميزات تؤهله للمنصب ، لا لبنوته للرئيس القدام (٢) وقد عدد الجاحظ الصفات التي يجب توافرها في الرئيس فقال : كان أهل الجاهلية لا يسودون إلا من تكاملت فيه ست خصال : السخاء والنجدة والحلم والصبر والتواضع والبيان .

وقد أجاب قيس بن عاصم لما سئل كيف سؤدك قومك ؟ فقال " يبذل الندي وكف الأذى ونصرة المولى وتعجيل القرى :

فأصبحت في أمر العشيرة كلها كذي الحلم يرضى ما يقول ويعرفُ
وذلك أني لا أعادي سراحهم ولا عن أخي حراتهم أتتكفُ
وإني لأعطي سائلي ولربما أكلف ما لا أستطيع فأكلف
وإني لأعفو عن سفيهم ، وأحلم عن جاهلهم ، وأسعى في حوائجهم ، وأعطي
سائلهم (٣)

(١) د/ صالح أحمد العلي : محاضرات في تاريخ العرب ط ١ ط ٣ ص ١٥٦

(٢) نفس المرجع ، ص ١٥٧

(٣) الألويسي : بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب ج ٢ ص ١٨٧

ولا شك أن الإطار الذي يختار من خلاله الرئيس هو التزامه بقومه وصالحهم ، والتزامه بالقيم في إطارها القبلي . ولم يكن اختيار الرئيس نهاية المطاف بالنسبة لحكم القبيلة وإنما " كان لكل قبيلة مجلس عادة هو ندوة لهم . يستطيع كل فرد من أفراد القبيلة الحضور والتحدث فيه متى كان مجتمعاً ، وليس هناك أوقات معينة لاجتماعه ، والغالب أن يجتمع يوماً في المساء في بيت شيخ القبيلة ، وقد يجتمع في النهار ، أو قد يرسل منادياً ينادي الناس للاجتماع ، فهو لهم كاليرلمان "(١)

يقول زهير بن أبي سلمى (٢)

وفيهـم مقاماتٌ حسانٌ وجوهـها وأنديةٌ يتناها القولُ والفعلُ
وإن جثتـهم ألفتَ حولَ بيوتـهم مجالسَ قد يشفى بأحلامها الجهلُ
وإن قامَ منهم قائمٌ قالَ قاعدٌ رشدتُ فلا غرمٌ عليك ولا خذلُ
على مكترهـم حقٌ من يعترهـم وعند المقلين السـماحةُ والبذلُ

فالمقامات والأندية والمجالس مفخرة لكل قبيلة فمن خلالها تحكم القبيلة وهي رمز لوحدها والتزامها بأفرادها في المال والرأي .. فالحكم يقوم على المشاركة بالرأي يقول عمرو بن شأس (٣)

وإن يلي ذو حاجة يلف وسطنا مجالس ينفي فضل أحلامها الجهلا
تقول فرضى قولها فنعينها بقول إذا ما أخطأ القائل الفصلا

وقد رأينا فيما سبق من نصوص لبعض الشعراء من ذوي الرياسة والسيادة كعامر بن الطفيل وحاتم الطائي وغيرهم - كثيراً من الصفات التي يتحلى بها الرئيس الذي يبدو تجسيدا للبطولة الجاهلية .

(١) د/ صالح ، ص ١٥٥ .

(٢) ديوان زهير ، ص ١١٣ ، ص ١١٤ .

(٣) ديوان عمرو بن شأس .

ولكن الشعراء لم يتحدثوا فقط عن القيم المرتبطة بالرئاسة ، وإنما واجهوا أيضاً هؤلاء الرؤساء الذين انحرفوا عن الجادة في قيادتهم لقومهم .

ونود أن نشير إلى صفة كان الجاهليون شديدي الحرص على إبرازها في الرئيس - هي إظهار الحاكم أو الرئيس في صورة المخلص أو الملجأ الذي تلجأ إليه الجماعة إذا ما أصابها شيء ، وهذا نابع من تصور "المثالية" في هذا الإنسان.

وقد قدمت الخنساء صورة للسيد الرئيس في العصر الجاهلي من خلال مراثيها لأخيها صخر وقد رأينا أن صفة المأوى تمثل بانية أساسية من بانيات نموذج السيد الزعيم ، فهو "مأوى اليتيم وغاية المنتاب" ^(١) فقد كان حصناً شديداً للركن متمتعاً ^(٢) لقد كان عصمة لموالاة إذا نعل بمولاه زلت ^(٣) :

حامي الحقيقة والجـير إذا	ما خيف حد نوابـ الدهر ^(٤)
معقل الناس إذا ما عصفت	جرياء الريح فيها بالخطر ^(٥)
مأوى الضريـك ومأوى كل أرملـة	عند المحول إذا ما هبت القر ^(٦)
والجابر العظم المهيـم	ض من المصاهر والمماتـح ^(٧)
ربيع هلاك ومأوى نـدى	حين يخاف الناس قحط القطار ^(٨)
وقد وصفته بذلك من منطلق أنه :	

(١) الديوان ، ص ١٥

(٢) الديوان ، ص ٢١

(٣) الديوان ص ١٠٤

(٤) الديوان ، ص ١١٨ .

(٥) الديوان ، ص ١٢٥

(٦) الديوان ، ص ٣١

(٧) الديوان ، ص ١٢٩

(٨) الديوان ، ص ٢٦

السيد الجحججاج وابـ من السادة الشم الجحججـ
الحامل الثقل المهم من الملمات الفوادح

ولا شك أن صفات المأوى والمقل والحصن _ قد جاءت من خلال تشكيل فني تقدم فيه الشاعرة الإنسان في مواجهة قهر الزمان والمكان ، وما يفرضانه من قهر على الإنسان . ولا شك أن هذه الصفات تجسيد لموقف الالتزام بالناس بعامة ، وبالقبيلة بخاصة ، وهو التزام فرضته طبيعة الحياة الجاهلية فالسيادة والرئاسة قيمة من قيم المجتمع الجاهلي وهي قيمة لها أصولها وقواعدها ، يقول حبيب بن الأعلم :^(١)

وإن السيد المعلوم منا يجود بما يضمن به البخیل
وإن سيادة الأقوام فاعلم لها سعداء مطلعها طويل

فالسيد متميز بصفاته ، والسيادة صعب مراقها ، طويل طريقها . ويفتخر مالك بن حريم بقوله :

ومنا رئيس يستضاء بنوره سناء وحلماً فيه فاجتمعاً معاً

فالرئيس يستضاء بنوره ، ويهتدي برأيه وعقله ، ولكن هذه الاستضاءة لا تأتي من خلال تصور أسطوري للرئيس ، وإنما من خلال ما يتميز به من خصائص معنوية ، ترتبط برموز حسية ، حيث نرى الكريم يتהלل وجهه ، والحليم الحكيم يمثل نوراً يهتدي به .

وإذا كانت السيادة تمثل قيمة من قيم المجتمع الجاهلي ، فإن الشاعر يفخر بأن قومه منبتٌ للسادة ، فنرى السموأل يقول :^(٢)

إذا سيد منا خلا قام سيد قوول لما قال الكرام فعول

(١) ديوان الملهين ج ٢ ص ٨٧ .

(٢) ديوان السموأل ، ص ٩١ .

ولهذا نرى أن السيادة والسادة عنصر أساس من عناصر النموذج الفني الذي يشكله الشعراء الجاهليون للقبيلة .

يقول النابغة الذبياني: ^(١)

أضر لمن عادى وأكثر نافعاً	لله عيناً من رأى أهل قبة
وأفضل مشفوعاً إليه وشافعاً	وأعظم أحلاماً وأكثر سيّداً
يوصون بالأفضال أبيضَ بارعاً	غداة غدوا منهم ملوك وسوقة
ولا الضيفَ ممنوعاً ولا الجار ضائعاً	متى تلقهم لا تلق للبيت عورة

ويفتخر عبيد بن الأبرص بأن قومه ينتصرون على رئيس القوم وعلى من حوله من الفرسان بعددهم وخيولهم فيقول: ^(٢)

أجود السابح ذي العقب الطوال	كم رئيس يقدم الألف على —
بيض والسمر من حي حلال	قد أباحت جمعه أسيفنا —

ويهجو أوس بن حجر بني قميم بأنهم مبعدون عن الحكم والقيادة فيقول: ^(٣)

مخلفون ويقضي الناس أمرهم غس الأمانة صنبور فصنبور

ولقيط بن يعمر الإيادي عندما حذر قومه بطش كسرى قدم لهم نموذجاً فنياً على درجة كبيرة من الجودة للزعيم الذي يستطيع أن يقودهم في مواجهة كسرى .

ولقد كان لقيط كاتباً في ديوان كسرى فلما رأى أن كسرى يجمع على غزو إياد كتب إليهم بهذا الشعر: ^(٤)

^(١) ديوان النابغة ، ص ١٦٤ .

^(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢١ .

^(٣) مختارات شعراء العرب ، ص ٢ .

^(٤) مختارات شعراء العرب ، ص ٢ .

والأبيات التي نقدمها من قصيدته التي بعث بها لقيط إلى قومه يحذرهم بطش كسرى ويحثهم على قتاله - ترسم صورةً للزعيم الذي يجب أن يقلدوه أمرهم لمواجهة الأزمة.
يقول لقيط :

وقلدوا أمركم ، لله دُرُكمُ	رحب الذراع بأمر الحرب مضطلعا
لا مترفاً إن رخاء العيش ساعده	ولا إذا عضَّ مكروه به خشعا
لا يطعمُ النوم إلا ريثَ يبعثه	همَّ يكادُ سنأه يقصم الضلعا
ما انفكَّ يجلبُ هذا الدهرَ أشطره	يرومُ منها إلى الأعداءِ مطلعا
مسهدُ النومِ تعنيه أموركم	يكون متبعاً طوراً ومتبعاً
حتى استمرت على شزيرٍ مريرته	مستحكمُ الرأي لا قمحاً ولا ضرعاً
وليس يشغله مال يثمره	عنكم ولا ولدٌ يبغى له الرفعا
كمالكُ بن قنانٍ أو كصاحبه	عمرو القنا يوم لاقى الحارثين معاً
إذ عابه عائب يوماً فقال له :	دمت لجنبك قبل الليل مضطجعا
فناوروه فألّفوه أخا علل	في الحرب لا عاجزاً نكساً ولا روعا
لقد بذلت لكم نصحي بلا دخل	فاستيقظوا إن خير العلم ما نفعا
هذا كتابي إليكم والنذير لكم	لمن رأى رأيهم ومن سمعاً

تمثل القصيدة التي اقتطعنا منها هذا النموذج صورةً للالتزام الشاعر بقومه . كما أنها في مضمونها تمثل للالتزام الاجتماعي ، أما بالنسبة لهذه الأبيات فلإنها تصور نموذجاً للزعيم، كما يتصوره شاعر رأى الخطر يتهدد قومه ، ولهذا قدم نموذج الزعيم الذي يقودهم في أزمتهم ، فإن الزعامة أو الرياسة تمثل أهم أسس النصر .. وهو يبدأ نموذجاً بقوله : قلدوا أمركم .. فالزعامة شرف يتقلده صاحبه كعقد أو قلادة من الجوهر الثمين

. ثم نراه يتبع الأمر بقوله : الله ذرکم .. وهى عبارة تقال على سبيل المدح والتعجب ، تكون بمثابة دعاء وتزكية للمخاطب ، ثم يستطرد في وصف ذلك الرجل الذي يأمرهم أن يقلدوه أمرهم ، فهو رجب الذراع ، كناية عن قوته عند الشدائد، وهو مضطلع بأسر الحرب ، لا يفسده رخاء العيش ، أو نزول مكروه . والمقابلة بين شطري البيت تبرز أهم الجوانب التي يجب أن يتميز بها الزعيم ... وقد جاءت المقابلة من خلال تصوير بياني .

وينتقل الشاعر فيصور الزعيم بأنه لا ينام إلا نوماً متقطعاً ، فما إن ينام حتى يبعثه من نومه هم يكاد سنا ناره أن يصدع الضلوع ويقصمها .. والقصر يصور لنا الزعيم رجلاً لا يعرف الراحة أو الاستغراق في النوم حرصاً على قومه ، وخوفاً عليهم .

وهذا يؤكد اهتمامه بشئون قومه وهمومهم .. أما الصورة الاستعارية التي يصور فيها الهم ناراً يقصم سناها الضلوع ، فإنها توحى بقدرته على مجاهدة عظام الأمور ، ثم نراه يعمق ذلك المعنى فيقول : أنه مسهد النوم ، أرق ، قلق ، ووصفه بأنه تعنيه أمورهم و أنه مشغول دائماً بقومه وبأمرهم يروم منها إلى الأعداء منفذاً . وهو رجل قد حلب الدهر أشطره ، أى مرت عليه ضروب من خيره و شره ، فَخَبَرَ أساليبه و أكتنه أسرارهِ ، و هو يأخذ بمشورة الناس ، ويحزم أمره فيتبعونه ، وقد صبقلته الأحداث فأصبح مفتولاً كالخيل ، مستحكماً الرأي ، ليس بجبان و لا ضعيف .

و لا شك أن الصورة جسدت الصورة المعنوية للقوة التي يتميز بها الرجل .
و الشاعر واع بما يشعل الزعيم أو الرئيس عن قومه ، و لهذا فإنه يجعل من صفاته أن لا يشغله مال يشره ، أو ولد يصرف إليه اهتمامه راجياً له الرفعة و الحمد .

و بعد أن قدّم ما يجب أن يتوفر في الزعيم من صفات - انتقل إلي لفت أنظار قومه إلي من يتوفر فيهم هذه الصفات منهم ، ولكنه لم يقدم رجلاً واحداً و إنما قدم رجلين هما : مالك بن قنان ، وعمرو القنا ، و هذا الأخير قد جربوه فوجدوه محنكا قادرا علي

مواجهة الحروب ،ليس بضعيف و لا جبان . و تخصيصه للأخير بالوصف يوحي أنه يميل إلى اختياره.

ثم يختتم نموذجه فيقول : لقد بذلت لكم نصحي خالصاً فاستيقظوا ان خير العلم ما نفع .

إن الصورة التي قدمها لقيط هي صورة الزعيم المنقذ .. و هي صورة رجل ملتزم بقضايا قومه ، متفرغ لشعوبهم، لا يشغله عنهم شيء. و هو نموذج يمثل إطاراً عاماً يتخطى حدود الزمان و المكان ،فالخزم و القوة و القدرة و عدم الركون للنعمة أو الجزع في مواطن الشدة ، و السهر علي مصالح الناس ، و نضج التجربة و الخبرة بأمور الدهر ، و صواب الرأي ، و عدم الانشغال بأمور المال و الولد ، هذه الصفات ،تمثل أهم صفات الزعامة بوجه عام.

ويجمع النموذج عناصر وصفية مباشرة وعناصر بيانية فرحب الذراع كناية عن القوة ، ويحلب الدهر أشطره كناية عن التجربة والحنكة ، واستمرت على شزرٍ مريته كناية عن استحكام الأمر والقوة ، أما : رخاء العيش ساعده ، وعض مكروه ، وسناه يقصم الضلعا ، يحلب هذا الدهر - فإنها صورة استعارية ساعدت في بناء النموذج بناء جماليا بعيدا عن المباشرة . وعناصر الصورة وخطوطها تتجمع في تشكيل فني جيد تحكمه رؤية فكرية ناضجة ، وهي رؤية تتصل بالعصر الجاهلي من ناحية ، وبرؤية الشاعر الخاصة من ناحية ثانية ، كما أنها تتصل بالحدث الذي انبثق عنه التشكيل .

وقد اتخذ الشاعر بحر البسيط إطاراً لنموذجه وقد ساعده طول البيت علي استيفاء معانيه ، وخلصه نسيباً من الغنائية . و القافية مجردة من الردف و التأسيس موصولة باللين،فالعين و هي الروي متحركة موصولة بالألف الحاصلة من إشباع الفتحة ، و قد

تراكب إيقاع القافية مع الموسيقى الظاهرة داخل الأبيات. وتمثل العين أكثر الحروف ترددا داخل النموذج.

كما نرى نوعا من التكرار الصوتي، يتصل بتكرار النفي و من ذلك: لا مترفا .. و لا خشعا، لا يطعم، لا قمحا .. و لا ضرعا، و ليس يشغله مال.. و لا ولد، لا عاجزا و لا ورعا .

وتراكب الصيغ الاسمية مع الأفعال في تشكيل البنية الصوتية والمحتوي الشعري للنموذج.. و قد أحدث استخدام الأفعال نوعاً من الحركة التي ميزت النموذج وخلصته من الجمود والتسطيح.

و قد تميز النموذج بوجود صيغ لاسم الفاعل والصفات المشبهة مثل : رحب ، لا مترفا ، متبع ، مستحكم ، لا قمحا ، و لا ضرعا ، لا عاجزا ، و لا ورعا ..

و لا شك أن الصيغة المثبتة لها دلالتها التي تحقق الصفة إيجابيا، أما المنفية فإنها تخلص النموذج و تنقيه مما قد يسلبه صفات الكمال.

وهكذا نرى أن لقيطاً قد قدم نموذجاً جيداً للزعيم بما وفره له من قيم فنية و معنوية علي الرغم من قصره .

رابعاً : الفخر

كان الشاعر - كما أشرنا من قبل - لسان قومه ، و عينهم ، يذود عنهم بشعره ، ويكشف لهم عن غوامض الوجود ، و يتأمل و يصوغ تأملاته قصائد من الحكمة والفخر ، و العتاب ، و ييث في قومه روح الصمود و التحدي ، و يحاول أن يرتفع بنفسه و قومه فوق الواقع ، و ينتصر للحياة علي العدم ، وللأمل علي اليأس، وللوحدة والنصرة علي التشتت و التخاذل .

وقد وجدنا في الفخر الجاهلي نماذج شعرية حاول الشاعر الجاهلي أن يقهر من خلالها الضرورة في الواقع رمزا ، و أن يقدم النموذج المنتصر في مقابل النموذج المنهزم أمام الزمان .

كما حاول الشاعر أن ينتصر - رمزا - علي المكان و ما يتصل به من عوامل السلب والقهر و التعدي و قد قدمت نماذج من الفخر في الموضوعات السابقة ، و سنشير هنا إلي بعض النماذج التي نري أنه من المفيد أن نلفت النظر إليها.

و اذا تأملنا نموذج الفارس الملتزم بقضايا قومه و مجتمعه . نجد أن الشاعر في إطار الفروسية الملتزمة يقدم الصورة التي تبهر قومه و تؤكد مكانته و تميزه ، و تعمق من إحساس المجتمع بمكانته و بما يمثله من قيم . يقول عبيد بن الأبرص :^(١)

لعمرك ما يخشى الخليط تفحشي	عليه ، ولا أنأى علي المتودد
ولا ابتغى ود امرئ قل خيره	ولا أنا عن وصل الصديق بأصيد
ولني لأطفي الحرب بعد شبوها	وقد أوقدت للغي في كل موقد
فأوقدنا للظالم المصطلّي ها	إذا لم يزعه رأيه عن تردد
وأغفر للمولي هناة تريبي	فأظلمه ما لم ينلني بمحقدي

(١) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ٣٠

ومن رام ظلمي منهم فكأنما توقص حيناً من شواهد صندد
وإني لذو رأي يعاش بفضلة وما أنا من علم الأمور بمبتدى
لعل الذي يرجو رداي و ميتي سفاها وجبنا أن يكون هو الردى
فما عيش من يرجو هلاكه بضائري ولا موت من قد مات قبلي بمخلدي

فالصفات التي يتصف بها الفارس الشاعر الحكيم عبيد بن الأبرص، تتمثل في حشر
العشرة و الأنفة و صلة الصديق، وإباء الضيم ، وهو يطفى الحروب إذا أوقدت للغى ،
ويوقدها للظالم ، وهو صاحب رأى سديد ، ونظر بعيد ، وعلم بالأمور.

فذاث الشاعر بين مد وجزر في علاقتها مع أبناء قبيلته، فهو في الوقت الذي يغفر
الهتات يرد الظلم عن نفسه ، وهو يطفى الحرب ، ولكنه يوقدها إذا استوجب الأمر
ذلك، ثم نراه يواجه من يتمنون موته قائلا : لعل الذي يرجو موتي أن يكون هو الردى .
ولكنه يرتفع بنفسه عن أن يتمني الموت لمن يتمنونه له ، من خلال رؤية متميزة ، فيقول :
إن عيش من يرجو موته لا يضره ، وليس موت من مات قبله يخلده .

والتشكيل الفني هنا تشكيل يواجه به الشاعر الضرورة في هذا الواقع ، فوصفه لنفسه
بأنه حسن العشرة ، وهو بمثابة رد علي من يقول بغير ذلك ، وهو وسيلة تمكنه من
معاشرة قومه معاشرة طيبة ، أما وصفه بأنه يغفر الهتات ، ويرد الظلم فهما وسيلتان
يؤكد بهما سعة صدره وأنفته ، وهذا لا ينفر منه قومه ، ولا يغريهم به في نفس الوقت .

فالتشكيل هنا ليس مجرد صورة قدمها الشاعر لنفسه في إطار الفخر ، وإنما هو سياج
ودرع يحميه ، وسلاح ينتصر به علي نفسه ، وعلي غيره ، وأداة لتأكيد وجوده .

وهناك الشاعر الفارس الزعيم ، الذي يقدم نموذجاً فيشعرنا بتميزه وتفوقه وسيادته ،
فهو محور من محاور وجود قبيلته .

يقول عامر بن الطفيل^(١)

لقد علمت عليا هوازن أنني	أنا الفارس الحامي حقيقة جعفر
وقد علم المزنوق أني أكره	عشية فيف الريح كـر المشهور
أردت لكيمما يعلم الله أنني	صبرت وأخشى مثل يوم المشقر
لعمري وما عمري علي بهين	لقد شان حر الوجه طعنة مسهر
فبئس الفني إن كنت أعور عاقرا	جبانا فما عذري لدي كل محضر
وقد علموا أني أكر عليهم	عشيه فيف الريح كـر المذور
وما رمت حتى بل صدري ونحره	نجميع كهذاب الدمقس المسهر
أقول لنفس لا يجاد بمثلها	أقلي المراح إنني غير مقصر

ويتجلى بروز الذات في قوله : أنا الفارس ، الحامي ، ما عمري بهين ، نفس لا يجاد بمثلها ، وكذلك في تسميته لفرسه بالمزنوق. والإطار الذي تدور في داخله الصورة إطار واقعي من ناحية ، ومن ناحية أخرى يمثل التزاما بقضايا القبيلة.

ويمثل النموذج صورة لما يلحق بنفس السيد الزعيم من ألم إذا أصيب في إحدى المعارك، وقد كانت الإصابة هنا في عين عامر بن الطفيل ، وهو لم يستطع أن يتخلص من الإحساس بالألم ، ولهذا فإن النموذج الفني يمثل نوعا من التطهير ، ومحاولة لرأب الصدع النفسي الذي أصابه ... وهو في دفاعه عن نفسه إنما يدافع عن مكانته ، ولهذا فإنه يبدأ نموذجه من الصورة العامة لوضعه في هذه القبيلة ، فهو الحامي حقيقة جعفر، وما أصابه لم يكن عن جبن، فهو لم يتوان وإنما اندفع إلى القتال اندفاعا ، واستخدام الفعل أكر مرتين يوحي بحضوره واستبساله في القتال .

(١) ديوان عامر بن الطفيل، ص ٦١.

ومن النماذج الذاتية نموذج إن الشاعر الفارس الحريص علي الجحد في مجتمعه ، أو
لمجتمعه يقول عدي بن زيد :^(١)

سأكسب مجدا أو تقوم نوائح علي بليل ناد بائي وعودي
ويقول امرؤ القيس :^(٢)

فلو أن ما أسعى لأدني معيشة كفاني ، ولم أطلب ، قليل من المال
ولكنما أسعى لجحد مؤثـلـ وقد يدرك الجحد المؤثـلـ أمثالي
وقد يمتد الشرف المنشود ليشمل أكثر من قبيلة. يقول الأعشى في حديثه عن موقعه
ذي قار .

لو أن كل معد كان شاركنا في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرف
ووضع الشاعر متميز في مجتمعه فهو من أكثر الناس وعيا بقيمته الإنسانية ،
وأكثرهم إحساسا بنفسه ، وهو أكثرهم وعيا بمجتمعه ، وبما يعتمل في ضمير أفرادها ،
وقد أشرنا إلي أثر العصبية الجاهلية في تشكيل سلوك الجماعة وقيمتها ، وكيف أن
اعتزازهم بالأنساب جعلهم يحرصون علي بقاء شجرة العائلة وامتدادها، ولهذا فإلهم
أشادوا بنسبهم ورأوا أنهم خير الناس وأشرفهم وأكرمهم ، وكأنما ليس في الدنيا سواهم..
يقول خراشة بن عمرو القيسي :

فلا قوم إلا نحن خير سياسة وخير بقيات بقين وأولا
وأطول في دار الحفاظ إقامة وأربط أحلاما إذا البقل أجھلا
وأكثر منا سييدا وابن سيد وأجدر منا أن يقول فيفعلا
قروم نمتنا في فروع قديمة بحيث امتناع الجحد أن يتنقلا

(١) جمهرة أشعار العرب، ص ١٨١.

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ١٣٢-١٢٣.

فالشاعر يتخذ من إحساسه بتميزه ، أو من حاجته إلى هذا التميز ، منطلقا لتمييز قومه . فليس له أن يعيش إلا في مجتمع متفوق ، وهو حريص على تنمية هذا الإحساس وتعميقه في نفوس أبناء قبيلته .

فقد جعل الشاعر من قصره صفة القوم على قبيلته مقدمة ونتيجة ، فهم القوم دون غيرهم ؛ لأنهم خير الناس وأطول إقامة في دار الحفاظ ، وأربط أحلاما ، وأكثر سادة ، وأجدر بالقول والفعل ؛ ولأنهم نمو من شجرة قديمة مجيدة ، فلم ينتقل المجد إلى سواهم .

فكل شاعر يرى أن قومه منبت المجد وهم قد ورثوه عن آبائهم ، وهذا جعل أفراد القبيلة يشعرون بنوع من الاعتزاز بهذا المجد الموروث ، والنسب المتفرد .

يقول الخصفي الحاربي : (١)

فأبقت لنا آباؤنا من تراثهم	دعائم مجد كان في الناس معلما
ونرسى إلى جرثومة أدركت لنا	حديثا وعاديا من المجد خضرما
بنى من بنى منهم بناء فمكنوا	مكانا لنا منه رفيعا وسلما
أولئك قومي إن يلد بيوتهم	أخو حدث يوما فلن يتهضما
وكم فيهم من سيد ذي مهابة	يهاب إذا ما رائد الحرب أضرما
لنا العزة القعساء نختطم العدا	بها ثم نستعصي بها أن نخطما
هم يطدون الأرض لولاهم ارتمت	بمن فوقها ذي بيان وأعجمما
وهم يدعمون القوم في كل موطن	بكل خطيب يترك القوم كظما
يقوم فلا يعيا الكلام خطيبنا	إذا الكرب أنسى الجبس أن يتكلما
وكنا نجوما كلما انقض كوكب	بدا زاهر منهن ليس بأقتما
بدا زاهر منهن تأوي نجومه	إليه إذا مستأسد الشر أظلما
ألا أيها المستخيري ما سألتني	بأيماننا في الحرب إلا لتعلما
فما يستطيع الناس عقدا نشده	وننقضه منهم وإن كان ميرما

(١) المفضليات ، ص ٣٢٠-٣٢١

ولا شك أن اعتزاز الشاعر بقومه قد فاق كل الحدود ، فأصلهم قديم يضرب بجذوره إلى قوم عاد ، ويتسع ويعلو بلا حدود ، وهم ملجأ لكل مكروب ، وفيهم السادة ذوو الهية ، ولهم العزة القعساء (أي الثابتة) وهم لا ينقادون ولا يذلون ، وهم يثبتون الأرض ، ولولاهم لارتجت بمن فوقها ، ولديهم خطيب لا يعيا أن يتكلم وقت الشدة ، وهم نجوم في السماء كلما اختفى نجم ظهر غيره أكثر إضاءة ، تأوي إليه النجوم ، وهم منبت السادة فكلما خلا سيد قام سيد ، وهم في الحروب أشداء لا يقوى عليهم أحد ، متفردين من دون الناس بالفعل .

إن الشاعر هنا معني بالتشكيل البشري ، وبالقيم الاجتماعية التي تضمن للقبيلة القوة والتفوق والاستمرار ، وهي قيم تحقق لأبناء القبيلة الزهو بقبيلتهم ، والتعصب لها ، والالتزام بها التزاماً قوياً .

كان الشاعر الجاهلي معنياً بتعميق الإحساس بالالتزام بالقبيلة ، وقد عبر الشاعر الجاهلي عن التزامه القبلي في صور متعددة ، وكانت التوجيهات المباشرة أبرز ملامح هذا الالتزام ، يقول أوس بن حجر :^(١)

فقومك لا تجهل عليهم ولا تكن	لهم هرشا تغتاهم وتقاتل
وما ينهض البازي بغير جناحه	ولا يحمل الماشين إلا الحوامل
ولا سابق إلا بسباق سليمة	ولا باطش ما لم تعنه الأنامل

إنها دعوة للفرد أن يعامل أبناء مجتمعه معاملة طيبة فلا يجفو قومه أو يغتاهم أو يقاتلهم ، لأن القوم بالنسبة للفرد كالجناحين للبازي ، والأرجل للمتسابق ، والأنامل للمقاتل يقبض بها على سيفه .

إنها علاقة عضوية وعلاقة وظيفية ونفعية ، وهذا ما يريد الشاعر أن يبرزه ويصوره .

^(١) ديوان أوس بن حجر ، ص ٩٩

ولا شك أن هذا التوجيه له تأثير على وعي الجماعة وسلوك أفرادها بإزائها .

يقول عبيد بن الأبرص معبرا عن رؤيته وعن صالح جماعته : (١)

ولا تزهدن في وصل أهل قرابة لذخر وفي وصل الأبعد فازهد
ويقول الأعشى : (٢)

ولا تزهدن في وصل أهل قرابة ولا تك سبعا في العشيرة عاديا
والشاعر الفارس يفتدي قومه بماله ونفسه . يقول محرز بن المكبر الضبي : (٣)

فدي لقومي ما جمعت من نشب إذا لفت الحرب أقواما بأقوام
ويقول الأعشى (٤)

فدي لبني ذهل بن شيبان ناقتي وراكبها يوم اللقاء وقلبت
ويفتخر عوف بن عطية بالتزامه فيقول : (٥)

لعمرك إنني لأخو حفاظ وفي يوم الكريهة غير غمر
أجود على الأبعد باجتماع ولم أحرم ذوي قربي وإصر
وما بي ، فاعلموه ، من خشوع إلى أحد ، وما أزهى بكبر
ألم تر أننا مردى حروب نسيل كأننا دفاع بحر

فهو يمنع قومه ويحفظهم ، وهو في الحرب قوي شجاع ، لا يرد سائلا من الأبعد ، ولا يحرم قريبا ، وهو رجل قوي تبرا من الخشوع والذل كما تبرا من الزهو والكبرياء ، وعلى الرغم من أن الشاعر يتحدث عن نفسه ، فإنه ينتقل دون تمهيد إلى الحديث عن

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦٧ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٣٨١ .

(٣) المفضليات ، ص ٢٥٢ .

(٤) ديوان الأعشى ، ص ٣٠٩ .

(٥) المفضليات ، ص ٣٢٨ .

قومه فضمير المفرد والجمع يعيشان معا في وعي الشاعر الجاهلي وفي لا وعيه ، بلا حواجز ، ما دامت الأنا لا تشعر بقهر النحن ، أو بظلم واقع عليها من الجماعة فإن التوافق يتحقق دوغما عوائق .

ولكن من الشعراء من تحقق التزامه في دائرة الاستقلال النسبي ، ومنهم طرفة بن العبد الذي نراه يقول : ^(١)

إذا كدرت أخلاق كل فتي محض	أكف الأذى عن أسرتي متكرما
علي أنني أجزى المقارض بالقرض	وأبذل معروفي وتصفو حليقتي
إذا ما أمور لم يكذب بعضها بمضي	وأمضي همومي بالزماح لوجهها
وفي الناس من يقضي عليه ولا يقضي	وأقضي على نفسي إذا الحق نأبني
إذا هزني قوم حميت بها عرضي	وإني لذو حلم علي أن سورتي
ولا خير فيمن لا يعود إلي خفض	وان طلبوا ودي عطفنت عليهم
وقلت له ليس القضاء كما تقضي	ومعترض في الحق غيرت قوله

ويقول :

وأني علي شحنائهم كثر ما أغضي	وقد علموا أني شجي لعدوهم
ويدفع من ركضت دونهم ركضي	ولكنني أحمي ذمار عشيرتي

فالشاعر متردد بين مقاطعه من يقاطعونه ، والإغضاء عن شحنائهم ، فهو يكف الأذى عن أسرته متكرما ، ولكنه يواجه المقاطعة بمثلها ، ويبذل معروفه ، ويدافع عن قومه ، وتصفو أخلاقه ، في الوقت الذي تتكدر فيه أخلاق نظرائه ، كما أنه يتسلح بالصبر والأناة أمام الشدائد حتى تنفرج ، وهو قادر علي أن يحكم عقله ، وأن يملك نفسه ، في الوقت الذي يستجيب فبه غيره إلي الأهواء ، وهو ذو حلم ، ولكن ثورته في الغضب تأتي حين يحاول بعضهم أن يחדش كرامته فإذا ما طلبوا وده وعفوه استجاب لهم

^(١) ديوان طرفة ، ص ٢٠٠-٢٠١ .

، فلا خير فيمن لا يعود إلى التسامح ، وهو صريح يواجه من يحاولون أن يزيفوا الحقائق ، فيرغمهم علي الرجوع إلى الحق ، وقد علم قومه أنه شجا لعدوهم ، وأنه كثير الإغضاء علي بغضهم، وأنه يحمي ذمار عشيرته.

ولا شك أن تجربه الشاعر تمثل انعكاسا لواقعه وما فيه من مفارقات ، وانعكاسا لشخصيته وما تتميز به من حدة واندفاع.

ويبدو نموذج القبيلة إطارا عاما يضم في داخله كل النماذج الإنسانية التي تتألف وتتجاذب، فلا التزام خارج المجتمع ، ولا التزام بدون أفراد لديهم الإرادة والحب الذي يخفف من تنافرهم، إن الفرد بوصفه جزءا من المجتمع يري في وجود هذا المجتمع ورفقه وعلوه وبقائه وجودا له هو، ولهذا فإن التنافر ليس غاية أو نهاية ، وإنما هو وسيلة لتحقيق الانسجام والتوافق . وعلي الرغم من أن الشعراء في إشادتهم بقبائلهم تغنوا كثيرا بالبطولة الاجتماعية ، ومعني أدق بالبطولة القبلية ، فإننا وجدناهم أيضا يتغنون بالبطولات الفردية، ولكن هذه البطولات الفردية بطولات اجتماعية أيضا ، فأبطال القبيلة جزء من مفاخرها وميراثها . "فالإنسان لا يكون حقيقيا إلا إذا عاش من أجل الآخرين . والبطل الذي يجسد المثل الأعلى يكون حقيقيا إذا كانت الوحدة الإنسانية حقيقة .

إن وضع المثل الأعلى ووضع المعارضة من الواقع - أمر لا معني له، ولكن من الخطأ المبالغ فيه أن ننكر وجود المثل الأعلى فالمثل الأعلى والواقع يوجدان في وحدتهما وتعارضهما" (١)

إن "أنا" الشاعر واقعة ضمن ضمير الجمع "نحن" واستخدام الشاعر للضمير للفرد يكون بمثابة تأكيد مواقفه وتعميق مكانته داخل القبيلة. أما استخدام ضمير الجمع فإنما يكون تأكيد أو إبرازا للموقف القبيلة من القبائل، والقضية ليست مجرد إلزام من القبيلة للشاعر ، وإنما تتمثل في طبيعة الموقف والتجربة الشعرية . وإذا كانت القبيلة بحاجة إلى الشاعر لتشكيل نموذجها والإشادة بها ، فإن الشاعر في حاجة للقبيلة أيضا لكونه إنسانا !

(١) سوريحي موجينا جون، للدوريه ، عن كتاب مشكلات علم الجمال الحديث، ص ٢١٤.

يعيش فيها ، وبوصفة شاعراً لا بد أن يرتبط بالجماعة ، وأن يؤكد لنفسه مكانته فيها ، وأن يعرض عليها فنه الشعري ، وأن يجعل قومه يشاركونه تجاربه ورؤيته وأحاسيسه .

ويقدم لنا طرفه بن العبد غودجاً مطولاً للقبيلة يشيد فيه بقومه بوصفهم تشكيلاً بشرياً متميزاً ملتزماً وبوصفهم بتحسداً لتشكيل متميز من القيم الإنسانية والاجتماعية فيقول :^(١)

وتشكي النفس ما صاب بها	فاصبري إنك من قوم صُبر
إن نصادف نفساً لا تلفناً	فُرح الخير ولا نكبو لضر
أسد غاب فإذا ما فزعوا	غير إنكاس ولا هوج هذر
ولي الأصل الذي في مثله	يصلح الإبر زرع المؤتسر
طيب الباءة سهل ولهم	سُبُل إن شئت في وحش وعسر
وهم ما هم إذا ما لبسوا	نسج داود لباس محتضر
وتساقى القوم كأساً مرة	وعلا الخيل دماء كالشقر
ثم زادوا أنهم في قومهم	غفر ذنبهم ، غير فخر
لا تعز الخمر إن طافوا بها	بساء الشول والكموم البكر
فإذا ما شربوها وانتشوا	وهبوا كل أمون وطمر
ثم راحوا عبق المسك هم	يلحفون الأرض هذاب الأزر
ورثوا السوود عن آبائهم	ثم سادوا سووداً غير زمر
نحن في المشتاة ندعوا الجفلي	لا تري الأدب فينا ينتقر
حين قال الناس في مجلسهم	إقتار ذاك أم ريح قطر
بجفان تعتري ناديتنا	من سد يف حين هاج الصنير
كالجواي لا تني مترعة	لقري الأضياف أو للمحتضر
ثم لا يخزن فينا لحمها	إنما يخزن لحم المدخر

(١) ديوان طرفه ، ص ٧٦ - ٨٧.

ولقد تعلم بكبر أننا
ولقد تعلم بكبر أننا
يكشفون الضر عن ذي ضرهم
فضل أحلامهم عن جارهم
ذلق في غارة مسفوحة
نمك الخيل علي مكروهاها
حين نادى الحي لما فزعوا
أيها الفتيان في مجلسنا
نذر الأبطال صرعني بينهم
فقداء لبني قيس علي
خالي والنفس قدما أنهم
وهم أيسار لقمان إذا
لا يلحون علي غارمهم
ولقد كنت عليكم عاتبا
كنت فيكم كالمغطي رأسه
سادرا أحسب غي رشدا

آفة الجزر مساميح يسر
فاضلوا الرأي وفي الروع وقر
ويرون علي الآبي المير
رخب الأذرع بالخير أمر
ولدي البأس حماة ما فقر
حين لا يمسكها إلا الصير
ودعا الداعي وقد لج اللعز
جردوا منها ورادا وشقر
ما يني منهم كمي منعقر
ما أصاب الناس من سر وضر
نعم الساعون في القوم الشطر
أغلت الشتوة أهداء الجوز
وعلي الإيسار تيسر العسر
فعقبتم بذنوب غنير مر
فانجلي اليوم قناعي وخمر
فتناهت وقد صابت بقمر

جاء النموذج في بحر الرمل ، ولا شك أن هذا البحر قد ميز التجربة بإيقاعه الخاص ، أما بالنسبة للقافية فإننا نجد أن الروي هو حرف الراء . وهو من الحروف المكررة التي تحدث إيقاعا ظاهرا ، وهو يشكل مع إيقاع القصيدة وحدة إيقاعية تتميز التجربة وتلوها . والقافية مقيدة مجردة من الردف والتأسيس ، فالراء وهي الروي ساكنة ولا ردف ولا تأسيس فيها ، وهو إيقاع يتناسب مع تلك الصيغ اللفظية التي تكررت في القصيدة بوجه عام ، والقافية بوجه خاص .

فصيغة فعل تتكرر بصورة لإفتة ، وأكثرها جموع لصيغ المبالغة ، وقد أحدث تكرار هذه الصيغ وما يشبهها إيقاعا داخل الأبيات يتناسب مع روح الفخر والغنائية المسيطرة علي النموذج ، وقد تراكبت صيغ الأفعال مع الصيغ الاسمية ، وأشاعت في النموذج الوصفي حركه ظاهره،وقد عمد الشاعر إلى نوع من التقسيم والتقطيع الصوتي ومن ذلك:

واضحوا الأوجه .. وفي الأزمة غر ، فاضلوا الرأي ... وفي الروع وقر ، صادقوا
البأس وفي المحفل غر ، رحب الأذرع ... بالخير أمر ، فرح الخير ... ولا نكبوا لضر ، غير
إنكاس ... ولا هوج هذر . ثم نجد إلى جانب التقسيم وتكرار لصيغ ، تكرار لفظيا
ظاهرا يحدث إيقاعا يتراكب مع أدوات الإيقاع الأخرى علي هذا النحو :

صاب فاصبري .. صبر ، الإبر .. المؤثر ، وهم ما هم ... ليسو فسح ... لبأس ،
شربوا .. انتعشوا ... وهبوا ، السؤود .. سادوا .. سؤودا ، لا يحزن .. إنما يحزن
... المدحرج ، يبرون علي الآي المبر ، تمسك .. لا يحسكها علي الأيسار تيسير العسر .
ونجد المقابلات علي هذا النحو : فرح الخير ... لانكبوا لضر ، سهل .. وعر ، في الأزمة
... غر ، في الروع .. وقر ، سر ... وضر ، الأيسار .. العسر ، المغطي .. فانجلى ،
سادرا .. غي .. رشدا ... تناهي .

ويستخدم الشاعر بعض الصور البيانية التي تلتحم مع الصور الوصفية ، ومن ذلك
وصفه بأنهم أسد غاب ، رمزا للشجاعة ، طيوا الساحة ، كناية عن الكرم
والسماحة، لهم سبل في وحش وعر : كناية عن القوة ، لبسوا نسج داود : كناية عن
تمرسهم بالحرب وقوتهم ، وتساقى القوم كأسا مرة : كناية عن القتال، عبق المسك
بهم : يلحفون الأرض هذاب الأزر : كناية عن سعة العيش والنعمة ، آفة الجزر :
كناية عن كثرة ما يذبجون من الإبل، واضحوا الأوجه : كناية عن كرم المنبت رحب
الأذرع : كناية عن كرمهم وقوتهم . كنت كالغطي رأسه : كناية عن عدم إدراك
الصواب ، فانجلى قناعي : كناية عن وضوح الرؤية .

وتترابط الصور مع الوصف والإيقاع في تدفق وسلاسة في إطار تشكيلي يتميز بالطول والجودة ، وتكشف الصورة التي قدمها الشاعر لقومه عن رؤية تتصل بروح العصر وقيمه ، وتتصل بقيم إنسانية تتخطى أطر هذا العصر، كما أنها من ناحية أخرى تعبر عن الشاعر حيث تتسم الرؤية في جانب منها بالمستقبلية ، أو بالنموذج الذي يريده الشاعر لقومه ، ولهذا رأيناه قد وصفهم بما ينشده هو من صفات ، وكأنه يحفزهم بذلك على التحلي بتلك الفضائل والقيم التي قدمها في إطارها.

ولكن الشاعر لم يعمد إلى تقديم هذه الفضائل في إطار الوصايا وإنما قدمها وكأنها واقع يعيشه قومه . والنموذج يكشف عن حب الشاعر لقومه وإعجابه بهم. ولا شك أن الصورة في واقعيتها لا تخلو من نوع من المبالغة التي تتوارى خلف الصياغة المحكمة والأداء الجيد. وهو يؤكد انتسابه لهم عندما يطلب من نفسه أن تصبر لأنها من قوم صبر ، وعندما يصرح بقوله ولي الأصل ، وعندما يكرر ضمير المتكلمين مسبقا بأن "أنا آفة الجزر - أنا واضحو الأوجه - أنا فاضلو الرأي - أنا صادقو البأس" وعندما يصرح بندمه على خروجه عنهم وعودته إليهم بعد أن كان يرى غيه رشدا ، ويصل إعجابه بهم إلى ذروته بقوله : وهم ما هم الذي يوحى بالتهويل والتعظيم.

والنموذج يعكس ثقافة واسعة ورؤية أصيلة ، وقد انعكس ذلك في قصيدته بصورة بارزة ، كما انعكس في معلقته ، وفي ديوانه بعامه ، وقد يكون اتصاله بالحيرة التي كانت ملتقى ثقافات شتى سببا في أصالة الرؤية واتساع الثقافة.

وأجد لزاما أن أناقش تلك الصورة التي قدمها عمرو بن كلثوم لقبيلته في معلقته الشهيرة والتي تقف على النقيض من النموذج الذي قدمه طرفه .

وبعض الدراسين يحاول أن يخرج من تأمل هذه المعلقة وما يشبهها بتعميم ما جاء فيها من أنماط للسلوك والقيم على العصر الجاهلي بعامه والشعر الجاهلي بخاصة ولكن ما

قدمناه من نماذج تعكس روح التنقل والتسامح في إطار فردي أو جماعي ، يجعلنا نتوقف عن مثل هذا الحكم.
وسوف نعرض بعض الأبيات التي تعكس صورة القبيلة من خلال رؤية الشاعر عمرو بن كلثوم . يقول عمرو: ^(١)

ورثنا الجحد قد علمت معد	نطاعن دونه حتى بيننا
ونحن إذا عماد الحي خرت	عن الأحفاض نمنع من يلينا
نجد رءوسهم في غير بر	فما يدرون ماذا يتقونا
بشبان يرون القتل مجدا	وشيب في الحروب مجرينا
ألا لا يجهل أحد علينا	فجهل فوق جهل الجاهلينا
مق نعقد قرينتنا بجبل	نجد الحبل أو نقص القرينا
ونحن الحابسون بذى أرطى	تسف الجلة الخور الدرينا
ونحن الحاكمون إذا أطعنا	ونحن العارمون إذا عصينا
ونحن التاركون لما سخطنا	ونحن الآخذون بما رضينا
ونشرب إن وردنا الماء صفوا	ويشرب غيرنا كدرا وطينا
لنا الدنيا ومن أمسى عليها	ونبطش حين نبطش قادرينا
بغاة ظالمين وما ظلمنا	ولكننا سنبدأ ظالمينا

يقول الدكتور سليمان العطار ، في دراسته التي قدمها للمعلقة أن "نا" تمثل القبيلة التي تحول الشاعر إلى لسانه ، وكأنما قد زال أي تناقض بين الفرد ومجتمعه القبلي ^(٢) وهذا ليس صحيحا تماما ، لأن الشاعر لم يكن مجرد لسانا للقبيلة ثملى عليه ما يقوله ، وإنما تحولت القبيلة إلى موضوع يقيم الشاعر من خلاله بناءه المعنوي والفني ، قد تكون بعض هذه الصفات والمفاهيم والسلوكيات جزءا من واقع هذه القبيلة ، ولكن رؤية

^(١) شرح المعلقات السبع ، للدكتور سليمان العطار ، ص ٢٢٣ - ٢٤٢ .

^(٢) نفسه ، ٢٤٨ .

الشاعر وتشكيله هو الذي أوجد هذه المعاني وانتزعها وألف بينها ، وهو لم يقف عند مجرد التعبير عن واقع ، وإنما أوجد واقعا جديدا ، من خلال تشكيله ورؤيته ، وهذا يجعلنا نرى أثر الإبداع الفردي في صنع نموذج الجماعة ، فليست القبيلة بالضرورة تمثل هذه الصورة.

إن ما في الأبيات من مبالغة أمر لا خلاف عليه ، ولكننا لا نريد أن نسلم به مسلمة من المسلمات ، وإنما نريد أن نقول إن النموذج صورة لتخيل الشاعر ، أو بمعنى آخر هو ما يريد الشاعر أن تكون عليه قبيلته ، ويعني ذلك أن رؤيته ليست واقعية تماما ، وإنما هي مستقبلية إلى حد بعيد.

فما في القصيدة من تصور أو مبالغة لا يجب بالضرورة أن "تطرح علينا ما يمكن أن نسميه قانون القوة كمصدر للحقوق في العصر الجاهلي" ^(١)

على الرغم من وجود مثل هذا القانون بصورة ما في ذلك العصر . إن ما في النموذج لا يجب أن يزيد عن كونه رؤية شاعر فارس متميز ، وسيد في قبيلته ، يواجه ملكا انتصر لغيره عليه ، فيتمكن هذا السيد من قتل هذا الملك ، فتزه نشوة النصر ، فيتصور أن قبيلته محور هذا الوجود ، يؤكد ذلك ما يستخدمه من أسلوب القصر ، فهم وليس سواهم الحابسون ، والحاكمون ، والعارمون ، والتاركون ، والأخذون ، وهم أمنع الناس وأقواهم ، وأكثرهم بطشا ، يشربون الماء صفوا ، ويشرب غيرهم كـدرا وطينا ، يملئون البر والبحر ، وتخرب الجبابر لأطفالهم ساجدين ، ويسمى البلاغيون هذا النوع من القصر : "قصر الكمال" ^(٢) أو "القصر الادعائي".

لقد سيطر هذا النموذج الذي قدمه عمرو بن كلثوم على وعي قبيلته بني تغلب منذ العصر الجاهلي إلى ما بعد ظهور الدعوة الإسلامية ، ولهذا فإن شاعرا إسلاميا هو الموج التغلبي واجه ذلك محاولا هدمه وتخطيمه فقال ^(٣)

(١) نفسه ، ٢٤٨ .

(٢) الإشارات والتنبيهات ، ص ٢٠٠ .

(٣) ديوان عمرو بن كلثوم ، ص ٢١ .

ألهي بني جشم عن كل مكرمة
يفأخرون بها مذ كان أولهم
كم كان في مالك من شاعر أنف
فيهم يكلم عن الأدنى قديمهم
إن القديم إذ ماضاع آخره
قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يا للرجال لشعر غير مسئوم
وسادة عطل صيد لهاميم
لا بل يقول لأعلى سورة دومي
كساعد فله الأيام مجذوم

ولسنا نريد أن ننفي أثر الواقع أو العصر فيما قدمه عمرو بن كلثوم ، ولكننا نريد أن لا نتخذ من هذا النموذج صورة للعصر الجاهلي بعامة ، أو لبني تغلب في عصر عمرو بن كلثوم بخاصة ، فعالم الشعر يتميز - بطبيعته - عن الواقع ، كما أنه يضرب بجذوره في أعماق التراث الشعري فضلا ، عن أنه يمثل رؤية الشاعر في المقام الأول ، على الرغم من اتصال هذه الرؤية بالواقع والعصر ، فالنموذج الذي عرضناه يعكس رؤية شاعر سيد ، ويرتبط بواقعة خاصة أعطته طابعه التميز ، فالشعور بالظلم ، وما تبعه من تمرد ثم انتصار غير متوقع - جعل النموذج يعبر عن موقف شديد الخصوصية والتميز ، وقد أطلق هذا الموقف تلك النزعة التدميرية ، وما يرتبط بها من تداعيات وصور ، وقد كانت جودة النموذج وما فيه من ثورة وتدفق ، وما يعكس من نظرة فطرية تظهر حين يحركها مثير فني أو واقعي ، كان هذا سببا في سيطرة ذلك النموذج على وعي الشعراء بصورة واضحة ، بحيث نجد انعكاسا لهذا النموذج الكلثومي للقبيلة في أشعار هؤلاء الشعراء ، ومن ذلك قول الحرث بن ظالم ^(١)

وإني يسوم غمرة غير فخر
فما قومي بثعلبة بن سعد
وقومي إن سألت بني لؤي
تركت النهب والأسرى الرغابا
ولا بفزارة الشعرى رقابا
بمكة علموا الناس الضرابا

(١) المفضليات ، ٣١٤ .

ويقول معاوية بن مالك ^(١)

إذا نزل السحاب بأرض قوم

ويقول الأعشى ^(٢)

ألسنا المانعين إذا فزعنا

سوام الحي حتى نكتفيه

ألسنا المقتفين بمن أتنا

ألسنا الفارجين لكل كرب

ألسنا نحن أكرم إن نسبنا

وقد نسب إلي عنترة قوله ^(٣)

ملأنا سائر الأقطار خوفا

وجاوزنا الشيا في علاها

إذا بلغ الفطام لنا صبي

فمن يقصد بداهية إلينا

ويوم البذل نعطي ما ملكتنا

رعيناه وإن كانوا غضابا

وزافت فيلق قبل الصباح

وجود الخيل تعثر في الرماح

إذا ما حاردت حور اللقاح

إذا ما غص بالماء القراح

وأضرب بالمهدة الصفاح

فأضحى العالمون لنا عبيدا

ولم نترك لقاصدنا وفودا

تحر لنا أعادينا سجودا

يرى منا جابرة أسودا

ونملا الأرض إحسانا وجودا

وسواء أصبحت نسبة القصيدة لعنترة أم لم تكن صحيحة ، فإنها تمثل نوعا من المعارضة لقصيدة عمرو بن كلثوم ، كما أنها تكشف عن تأثير واضح بمعلقة عمرو.

ومثل ذلك قول أمية بن أبي الصلت ^(٤)

ورثنا المجد عن كبر نزار

وكنا حيثما علمت معد

فأورثنا مآثرنا البيننا

أقمنا حيث ساروا هاربينا

^(١) أشعار العامريين الجاهليين ، ص ٥٤ .

^(٢) ديوان الأعشى ، ص ٣٩٥ .

^(٣) شعراء النصرانية ، ص ٨٢٨ / ٨٢٩ .

^(٤) ديوان أمية بن أبي الصلت ، ص ٨٤ : ٨٦ .

وأرصدنا لحرب الدهر جردا	تكون متونها حصنا حصينا
وفتيانا يرون القتل مجدا	وشيا في الحروب مجرينا
تخيرك القبائل من معد	إذا عدوا سعاية أولينا
بأنا النازلون بكل ثغر	وأنا الضاربون إذا التقينا
وأنا المانعون إذا أردنا	وأنا العاطفون إذا دعينا
وأنا الحاملون إذا أنماخت	خطوب في العشرة تبلينا
وأنا الرافعون على معد	أكفا في المكارم ما بقينا
وأنا الشاربون الماء صفوا	ويشرب غيرنا كدرا وطينا

ولا شك أن تشابه هذه النصوص من حيث الشكل والمحتوى يكشف عن أن نظر الشاعر كان موجهاً إلى عالم الشعر في المقام الأول ، الأمر الذي لا تتوازي معه المؤثرات الواقعية ، وهي وإن توازت معه فإن رؤية الشاعر الخاصة ، وموقفه القائم على الاختبار- لهما دور كبير في تشكيل هذه النماذج .

وإذا كان كثير من الشعراء قد تأثروا بنموذج عمرو بن كلثوم فإننا من ناحية لا نستبعد أن يكون هو نفسه قد تأثر بشعراء آخرين ، بل إن جودة النموذج تؤكد ذلك . ومن ناحية أخرى فإننا نرى أن عمرو بن كلثوم اتكأ على بعض النماذج الشعرية المبكرة التي سبقته بصورة مؤكدة عند شعراء من قبيلته تغلب ، ومن هؤلاء المهلهل بن ربيعة التغلبي في حماسياته المشهورة ، وقد وجدنا للمهلهل في (شعراء النصرانية) قصيدتين طويلتين من بحر الوافر يقول في الأولى ^(١)

أقول لتغلب والعز فيها	أثيروها لذلكم انتصار
تتابع إخوتي ومضوا لأمر	عليه تتابع القوم الحسار
خذوا العهد الأكيد على عمري	بتركي كل ما حوت الديار
وهجري الغانيات وشرب كأس	ولبسي جبة لا تستعار

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٦٤ .

ولست بمخالع درعي وسيفي
والأ أن تبید سنراة بكر
إلى أن يخلع الليل النهار
فلا يبقى لها أبدا أثار

والقصيدة الثانية وهي من بحر الوافر قد نسبت خطأ إلى بحر الطويل في شعراء
النصرانية .

وقد جاء فيها قول المهلهل^(١)

نكب القوم للأذقان صرعى
فدى لبى شقيق حين جاعوا
ونأخذ بالثرائب والصدور
فلولا الريح أسمع من بحجر
كأسد الغاب تجلبب بالزئير
وكانوا قومنا فبغوا علينا
صليل البيض تفرع بالذكور
تظل الطير عاكفة عليهم
فقد لاقاهم لقح السعير
كأن الخيل تنضج بالسعير

فالشاعر قد انطلق من نماذج شعرية سابقة ، فقدم قبيلته في صورة تتجاوز واقعها ،
ولهذا فإن ذلك النموذج الكلثومي ، بما يمثله من تسلط ويطش وبعد عن التعقل ، على
الرغم من أن ظاهره يوحى بالالتزام ، يجعل من الإنصاف أن نفرق بين التزام تبدو فيه
روح التعقل والحكمة ، ويعكس نموذجا فاضلا متزنا للقبيلة ، وبين التزام يقدم لنا الشاعر
من تحلله قبيلة متسلطة تعشق القتل والتدمير ولا تلقي إلى القيم الإنسانية بالا .

ونحن لا نحيا الحقيقة حين نقول : إن هذا الالتزام يعكس أفقا ضيقا ، فهو التزام
قبلي غير إنساني ، وإن كان له دور في بعث همم القبيلة التي تبدو لنا ضعيفة وجاء
النموذج بمثابة محاولة لبعث الهمم ، وإشعال نار الحماسة ، وتعميق الشعور بالذات .

وربما جاءت المنصفات رد فعل لهذه القصائد غير المنصفة ومن هذه المنصفات سينية
العباس بن مرداس وهي من بحر الطويل^(٢)

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٧٠ .

(٢) الأصمعيات ص ٢٥ .

ومنها أيضا نونية عبد الشارق بن عبد العزي والتي يقول فيها ^(١)

فجاءوا عارضا بردا وجئنا	كمثل السيل نركب وازعينا
فلما أن تواقفنا قليلا	أنحنا للكلاكل فارمينا
فلما لم ندع قوسا وسهما	مشينا نحوهم ومشوا إلينا
فأبوا بالرماح مكسرات	وأبنا بالسيوف قد انحنينا
فباتوا بالصعيد لهم أحاح	ولو خفت لنا الكلمى سرينا

والتوازن بين قوم الشاعر وخصومهم واضح ، وإنصاف الشاعر لخصوم قومه لا يخفى على المتأمل .

^(١) ديوان الحماسة ، ص ٨٢ .

خامساً : المهجاء

ويتصل بموقف الشاعر من مجتمعه ، وما يتضمن من قيم ، موضوع من أخطر الموضوعات في الشعر الجاهلي هو المهجاء.

ففي المهجاء نرى الشاعر يرسم لخصومه النموذج القبيح ، فيصفهم بكل صفات القبح ، ويسلبهم كل الصفات الفاضلة أو بعضها.

وإذا كان الشاعر ينفع قومه بفخره ، فإنه يستطيع أن ينفعهم أيضاً بهجاء خصومهم ، فقد كان الشاعر في قبيلته "صحيفتها السائرة ولسانها الذي ينشد مفاخرها ، ويهجو أعداءها ، ويرثي موتها ، ويشيد بمكانتها بين القبائل الأخرى" (١).

فالمهجاء سلاح لا يقل أثره عن الأسلحة التي يستخدمها الجاهليون في حربهم . يقول قيس بن خفاف البراجي (٢)

فأصبحتُ أعددتُ للثأبِ ت عرضاً بريئاً وعَضْباً صقيلاً
ووقعَ لسانِ كَجِدِّ السنانِ ورمحاً طويلَ القنّاةِ عُسُولا

ويروى أن الرسول صلى الله عليه وسلم - قال لحسان بن ثابت عندما هجا قريشاً "لَشِعْرُكَ أَشَدُّ عَلَيْهِمْ مِنْ وَقَعِ النَّبَالِ" (٣)

وقد كان المهجاء يمثل سلاحاً يوجهه الشاعر لخصومه ، داخل قبيلته وخارجها ، وأصبح الشاعر قادراً على أن ينفع ويضر بشعره ، ومن هنا ارتفعت مكانة الشعراء ،

(١) أحمد الشايب ، الشعر السياسي ، ص ٤٠-٤١ .

(٢) المفضليات ، ص ٣٨٦ .

(٣) العقد الفريد ، ص ٥٠ ، ص ٢٧٧ .

وهايهم الناس ، وسعوا إلي إرضائهم ، فلم تكن هبات السادة في عصرهم ، مجرد مكافأة لهم على مدح ، ولكنها كانت أيضاً وسيلة لاتقاء الذم والهجاء . وقد جاء في الأمالي للمرطضي أن الشاعر كان إذا أراد الهجاء لبس حلة خاصة كحلل الكهان ، وحلق رأسه ونزله ذؤابتين ودهن أحد شقي رأسه وانتعل نعلأ واحدة " (١)

ويعلق الدكتور / شوقي ضيف كما هو على ذلك بقوله:

"ونحن نعرف أن حلق الرأس كان من سنتهم في الحج وكأن شاعر الهجاء يتخذ نفس الشعائر التي يصنعها في حجه وأثناء دعائه لأربابه حتى تصيب لعنات هجائه بكل ما يمكن من ألوان الأذى وضرب النحس المستمر" (٢)

ويقول الدكتور عباس بيومي عجلان إن "هذه الهيمنة المخالفة للمألوف إنما تنذر بالشر وتوحي بالانتقام ، ولم يكن الشاعر يخالف مألوف ما يلبس إلا في شعر الهجاء ، وربما كان هذا مرتبطاً بعبادات قديمة تأصلت في نفوس العرب" (٣)

وأرى - بالإضافة - إلي ما قيل أن هذا السلوك يرتبط بجذور أسطورية ، فقد كان البدائي القديم يعتقد في تأثير الكلمة تأثيراً مادياً على الناس والطبيعة ، فالشاعر يواجه واقعه بتشكيل يقهره رمزياً ، ويحطم عن طريقه الأبنية التي لا تتوافق مع رؤيته ، ويحقق عن طريقه أمنياته الخيرة والشريرة ، وينتظر به الخير ، ويستنزل به اللعنات .

"وللهجاء دور كبير في توجيه الحياة العربية والحفاظة على القيم " (٤) "فالهجاء هو الفن الذي يقود حركة المجتمع ، وهو الذي يكشف زيف الناس ، ويقوم الانحراف ويتبع الفساد أن كان" (٥)

(١) أمالي المرتضى ، ج ١ ، ص ١٩١ .

(٢) شوقي ضيف : الشعر الجاهلي ، ص ١٩٧ .

(٣) عباس بيومي عجلان : الهجاء الجاهلي ، ص ١٣٣ .

(٤) نفس المرجع ، ص ١٣٩ .

(٥) العقد الفريد ، ص ج ٥ ، ص ٢٧٧ .

ولم يكتف الشعراء بسلب المهجو فضائله ومروءته ، بل إنهم جعلوا نقص الفضيلة عيبا ، فليس الفضل أن تكون كريما ، وإنما أن تكون أكرم الناس ، وأحسنهم وأشجعهم ، وأكثرهم مراسا وتجربة ونبلا ، هذا فضلا عن كون الهجاء يمثل السلب في مقابل المدح بمعناه الواسع الذي يمثل الإيجاب ، كما أنه يمثل التنقيص والزراية ويكشف عن قدرة على السخرية . وإذا كنا رأينا أن النقد الاجتماعي يمتزج بنوع من الالتزام والخوف على المجتمع ، فإن الهجاء ينبئ عن كراهية ونفور تجاه المهجو.

ولا شك أن الهجاء يؤدي وظيفة اجتماعية ونفسية تشبه التطهير ، حيث يتخلص الشاعر وقومه من بعض النزعات ، بإرضاء ميلهم لتحطيم نموذج يكرهونه ، خلال التجربة التي يعيشونها ، وهم يقيمون ضمنا نموذجا مضادا لنموذج الهجاء.

وقد نسبت إلى الرسول صلى الله عليه وسلم قوله ، "الشعر كلام جزل ، تتكلم به العرب في بواديها ، وتسلب به الضغائن من بينها" (١)

وهذا ينبهنا إلى أن الشعر يقوم بما يشبه التطهير حيث يعيش المبدع والمتلقي في تلك التجربة التي تساعدهم على التوافق النفسي ، والتخلص من الغرائز والرغبات المكبوتة ، ومعنى هذا أن الشعر قد يكمل النقص المائل في الواقع ، فقد يلهج الشاعر بمفاخر لم تتحقق لقومه ، يقول عمرو بن شأس معرضا بكندة التي لم تغلح في الغزو ، ولم تنل غير ما زعمه شاعرها من مكاسب اقتصرت على القول دون الفعل: (٢)

فما أفلحت في الغزو كندة بعدها	ولا أدركوا مثقال حبة حردل
سوى كلمات من أغاني شاعر	وقتلنى تمنى قتلها لم تقتل
ونحن قتلنا بالفرات وجزعه	عديا فلم يكسر به عود حرمل

(١) ابن رشيقة العمدة ، ج ١ ، ص ٢٨ .

(٢) ديوان عمرو بن شأس ، ص ٤٧ .

ويستعين بشيطانه لاستمطار اللعنات على خصومه ، كما يستعين الساحر بالأرواح الشريرة على إلحاق الأذى بمن يريد سحرهم^(١) وربما كان تصريح الشعراء بأن لهم شيطاناً يلهمهم ، وسيلة يهدد بها الشاعر غيره من الناس من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، كان يتخذ منه وسيلة لتبرير مالا يرضاه هؤلاء الناس من شعره ، سواء أكان هجاءً أم مجاهرة بالفواحش ، أم غير ذلك ، فما ذنبه إذا كان قول الشعر محكوماً بقوى خفية لا سبيل إلى ردّها أو مقاومتها ؟

ونستطيع أن نقول : إن جزءاً كبيراً من الهجاء الجاهلي اتصل بالأيام والحروب ، وإظهار بطولة القبيلة في مواجهة القبائل الأخرى ، وإظهار تفوقها على غيرها ، واتصافها بالتعقل إزاء تهور الآخرين . ولكن جزءاً من هذا الهجاء كان بمثابة نقدٍ لبطون بعض القبائل ، حين يكثرون العدوان من على بطون القبائل الأخرى ، وهذا النمط من الهجاء كان بمثابة تعبير عن روح جماعية ، من خلال رؤية الشاعر ، وهذا يقترب من الإعلام المعاصر ، الذي يقوم في حالة الحرب حين توجه الدولة لإعلامها للهجوم بالكلمة على الدولة المعادية وإظهار مثالبها وعدوانها وإقامة الحجة عليها ، ومن هذا النوع من الهجاء القبلي قول الأعشى في مواجهة بني شيبان بعامه ويزيد بني شيبان بخاصة : (٢)

رأيت بني شيبان يظهرونهم	لقومي عمداً نغصّة ومظالم
فإن تضبحوا أدنى العدو فقبلكم	من الدهر عادت لنا الرباب ودارم
أبا ثابت أو تنتمون فإنا	يهيم لعينيه من الشر هائم
متى تلقنا والخيل تحمل بزنا	خناذيد منها جلة وصلادم
فتلق أناساً لا يخيم سلاحهم	إذا كان حمّاً للصفيح الجماجم
أبا ثابت لا تعلقك رماحنا	أبا ثابت أقصر وعرضك سالم

(١) ابن رشيق ، العمدة ، ج ١ ، ص ٢٨ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ١٢٧ / ١٢٩ .

أفي كل عام تقتلون وتثدي فتلك التي تبيضُ مِنْهَا المقادُ

ولا شك أن هذا النمط من الهجاء يتصل بالتهديد والوعيد ، والشاعر حين توجه لبني شيبان ، خصص هجاءه ليزيد بن شيبان ، وهو هجاء لا يصل لدرجة الإقذاع ، وإنما هو دعوة للسلام فيها شيء من الزجر للرجل الذي يقود عشيرته في مواجهة عشيرة الشاعر ، ولا شك أن هذا الشعر يكشف عن ضعف قبيلة الشاعر ، حيث نرى البطون الأخرى تكثر من الاعتداء عليها ، والقتل من أبنائها .

والشاعر معني بإظهار بُعد خصمه عن الجادة ، وركونه إلى الشر ، كما أنه معني بإبراز قوة قومه ، فالتهديد في هذا المجتمع لا يجدي إلا إذا ساندته القوة .

وعلى الرغم من أن الشاعر قد حرصَ على تهديد هؤلاء الناس فإن من الواضح أنه قد لزم حدوده ، فهم من ناحية بنو عمومة ، ومن ناحية أخرى أصحاب قوة .

واللافت للنظر أن الهجاء الجاهلي كان محكوماً بقوة الخصم نسبياً ، فضلاً عن أنه كان أيضاً محكوماً بشخصية الشاعر ، ولهذا نرى عامراً بن الطفيل - على الرغم من قوة قومه في مواجهة بني ذبيان - يوجه إلى النابغة الذبياني شعراً لا قذع فيه فيقول: (١)

ألا مَنْ مبلغ عني زياداً	غداة القاع إذ أزع الضرابُ
فإن لنا حكومة كل يوم	يبين في مفاصله الصوابُ
وإني سوف أحكم غير عادٍ	ولا قذع إذا التمس الجوابُ
حكومة حازمٍ لا عيب فيها	إذا ما القوم كظهم الخطابُ
فإن مطية الحلم التاني	على مهلٍ وللجهل الشبابُ
وليس الجهلُ عن سينٍ ولكن	غدت بنوافذ القول الركابُ

(١) ديوان عامر بن الطفيل ، ص ١٩ / ٢٠.

فالشاعر هنا يضع لنفسه إطاراً لا يتجاوزه مُختاراً ، ولكن النابغة لما بلغه هذا الشعر
قال : إن عامراً له بجدّة وشعر ، ولسنا بقادرين على الانتصار منه ، ولكن دعوني أجبه ،
وأصغر إليه نفسه ، وأفضل إليه أباه وعمه ، فإنه يرى أنه أفضل منهما " (١)
وربما كان هذا معروفاً عن عامرٍ من أخباره ، أو بما صرح به في شعره
، كقوله : (٢)

فما سوّدثني عامراً عن وراثتي أبي الله أن أسمر بأم ولا أب
وهذا يكشف عن أن الشاعر الجاهلي كان معنياً بمعرفة خصومه وعيوبهم ، كما
كان معنياً بالبحث عن مواطن الضعف التي يمكن أن يصل عن طريق إبرازها إلى بث الفرقه
فيهم . يقول النابغة: (٣)

فإن يك عامراً قد قال جهلاً	فإن مظنة الجهل الشَّبَابُ
فكن كأبيك أو كأبي براء	توافقك الحكومة والصُّوابُ
ولا تذهب بحلمك طاميات	من الخيلاء ليس هن بابُ
فإنك سوف تحلم أو تناهسى	إذا ما شئت أو شاب الغرابُ

فهذا الهجاء يتوجه إلى شخصية سياسية يتصف صاحبها بالخيلاء ، وينكر أن
سيادته بسبب وراثته ، وإنما هي راجعة إلى تفوق شخصي ، ولهذا فإن الشاعر يدحض
هذا الزعم بطريقة ذكية ، فهو يصفه بالجهل لأنه شاب ، والشباب أميل إلى الجهل ، ولهذا
فهو يطلب منه أن يكون كأبيه أو عمه في وقارهما ، وسداد رأيهما ، وبعدهما عن الجهل ،
وكانه يدعوها أن يُبعدها عن رقاسة قومه ، كما يحذرهما ضمناً من خيلائه التي تمثل خطورا

(١) ديوان النابغة ، ص ١٠٩ .

(٢) ديوان عامر ، ص ٢٨ .

(٣) ديوان النابغة ، ص ١٠٩ .

عليه وبالتالي على قومه ، كما نراه يستبعد إمكان رجوعه عن الجهل ، فهو لن يحلم أو يتناهى إلا إذا شاب أو شاب الغراب وهكذا كان الشاعر لسان قومه يحارب معهم بالكلمة . ولا شك أن الشاعر حين يوفق في فهم واقعهم فإنه يستطيع أن يواجهه بتشكيل يقهر الضرورة رمزاً فينجح واقعياً وفنياً.

ولكن بعض الشعراء كانوا يستجيبون للإغراء المادي نظير هجاء السادة من بعض القبائل ، ومن هؤلاء ، بشر بن أبي خازم الأسدي ، فقد قال هجاءً في أوس بن حارثة بن لأيم من رؤساء قبيلة طيء ، وكان قومٌ قد أغروه بهجائه ، وأعطوه إبلاً ، فهجاه وذكر أمه في هجائه ، ثم إن بشراً وقع في يد أوس ، فَمَنَّ عليه وأطلقه فقال : لا جرم والله لا مَدَحْتُ أَحَدًا ، حتى أموتَ - غيرك " (١)

وهذا الخبر يرينا أن جزءاً آخر من الهجاء كان نتيجة لأسباب مادية ، وقد كانت الظروف المادية والاجتماعية التي عاشها الشاعر الجاهلي وراء ذلك. فقد كان قول الشعر كثيراً ما يستغرق وقت الشاعر ، ويحول بينه وبين العمل ، فيجد الشاعر نفسه غير قادر على تلبية حاجاته المعيشية ، فيخرج مادحاً ، أو يقبل أجراً نظير هجاء بعض السادة ، وعلى الرغم من الغاية من الهجاء - فإن بشراً قد استطاع أن يقدم نماذج جيدة من الهجاء من حيث التشكيل والمحتوى ، يقول بشر بن أبي خازم : (٢)

وَأُنْكَاسٌ إِذَا اسْتَعَرَتْ ضُرُوسٌ تَخْلِي مِنْ مَخَافَتِهَا النَّسَاءُ
سَأَقْذِفُ لِحْوَهُمْ مُشْنَعَاتٍ لَهَا مِنْ بَعْدِ هُلُكِهِمْ بَقَاءُ

فهو يصف هؤلاء القوم بانعدام الوفاء ، وبالجهل في مواجهة الأمور ، وبالضعف والتقصير في مواجهة الحرب ، ويتوعدهم بهجاءٍ مر يبقى أثره حتى بعد موتهم.

(١) ديوان بشر ، ص ١ .

(٢) نفسه ، ص ٣ .

ومن هجاء بشر بن أبي خازم لأوس بن حارثة : (١)

فمن يك جاهلا من آل لأم تجدني عالما بهم خبيرا
جعلتم قبر حارثة بن لأم إلا ها تحلفون به فجورا
فقولوا للذي آل يميننا : أفي نذرت يا أوس النذورا ؟
إذا ما المكرمات رفعن يوما مددت لئيلها باعا قصيرا
غدرت بجار بيتك يا بن لأم وكنت بمثل فعلتها جديرا

فالشاعر يؤكد معرفته بهؤلاء الناس ، وهو تأكيد يعبر عن مكانته ، وعلمه ، وقدرته على إدراك بواطن الأمور ، وعيوب الناس ، لقد جعلوا قبر واحد منهم إلها يحلفون به فجورا ، ثم يواجه تهديد المهجو باستفهام يسخر فيه من هذا التهديد ، ثم يوجه لأوس هجاء قاتلا : إنك مقصر في ميدان الشرف والبطولة ، فباذك أقصر من أن يطول المكرمات ، ولقد غدرت بجار بيتك ، وأنت بهذا الغدر جدير ، فأنت مطبوع على ذلك.

فالهجاء يدور حول انتفاء الكارم ، والوسم بالصفات القبيحة التي تشين الإنسان ، وقد كان للهجاء أثر سيء على نفس المهجو ، فقد وجه الأعشى هجاء لعلقمة بن علاثة يقول فيه : (٢)

تبيتون في المشتى ملاء بطونكم وجاراتكم غرثي يتن خمائصا

فتألم علقمة من هذا الهجاء حتى لقد زعم الرواة أن علقمة بكى حين سمعه وقال :

قاتله الله أنحن كذلك ! (٣)

(١) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ٩٠-٩١ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ١٩٩ .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ١٩٨ .

ولكن من الهجاء مالا يدور حول انتفاء المكارم وإنما يعمد إلى السخرية والاستهزاء ، كأن يسخر الشاعر من عيب خلقي ، أو يسخر سخريه منكراً بقبيلة من القبائل ، كما في قول الشاعر :^(١)

ولو قيل للكلب يا باهلي عوى الكلب من سوء ذاك النسب
وقول النابغة :^(٢)

جزى الله عبساً في المواطن كلها جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
وقول الشاعر :^(٣)

على كل وجه عائذي دمامة يوافي بها الأحياء حين تقوم
وأورثها شر التراث أبوهم قماءة جسم ، والرداء ذميم
متى تسأل الضبي عن شر قومه يقل لك إن العائذي لئيم

ولكن هذا الهجاء اللاذع المقذع هو السمة الغالبة للهجاء الجاهلي ، فلم يكن أكثر هذا الهجاء دائراً حول العيوب الخلقية ، أو الشتم والسباب ، وإنما كان أكثره يدور حول انتفاء المكارم ، والكشف عن العيوب السلوكية ، والمواقف المشينة ، والتقصير في طلب المكارم ، والتخاذل ، وعدم نصرة الأهل والجار والمستجير .

ولا شك أن النوع الأول من الهجاء لا يتجاوز السخرية والتهكم على عكس النوع الثاني الذي يكشف عن العيوب والرزائل وأوجه القبح ويحذر منها ، فالشاعر الجاهلي في بعض مواقف الهجاء ، حين يعيب على المهجو سلوكه ، يرسم له السلوك الأمثل أو

(٢) نهاية الأرب ، ج ٣ ، ص ٢٧٩ .

(٢) ديوان النابغة ، ص ١١٩ .

(٣) شرح الحماسة للمرزوقي ، ج ٤ ، ص ١٤٥٦ .

الطريق الذي يغسل به الدم ، فبشر بن أبي خازم يهجو عتبة بن مالك حين قُتِلَ رجلٌ من قوم بشر في حوارهِ يقول: (١)

أَجَارَ فَلَمْ يَمْنَعْ مِنَ الضَّيْمِ جَارَهُ وَلَا هُوَ إِذْ خَافَ الضَّيَاعَ مَسِيرَهُ

ولكنه لا يكتفي بذلك وإنما يرسم له ما كان يجب عليه أن يفعله في مثل هذا الموقف فيقول : (فلو كنت إذ خفت الضياع أسرته) أي سيرته وتركته لشأنه مادمت غير قادر على حمايته ، ثم نجده في آخر النص ينصح معاتباً قومه قائلاً "فأوفوا وفاءً يغسل الدم عنكم" (٢) فهو يرسم لهم سبيل الخلاص مما لحق بهم من ذم.

وهذا النوع من الهجاء هجاء بئاء ، لأنه — وإن كان ذا أثر سيء على نفس المهجو — فإنه يقدم ما يجب أن يكون ، تجاه الموقف المعبر عنه.

وهناك هجاء وَجْهَةٌ أصحابه إلى الملوك الذين أقاموا إمارتهم على أطراف الجزيرة كالنعمان بن المنذر ، وعمرو بن هند ، وهذا الهجاء ، وإن كان لا يصل لمرتبة الهجاء القومي — فإنه يتجاوز مستوى الهجاء القبلي . فهذا المتلمس يوجه هجاءه لعمر بن هند ساخرًا منه ، فيقول : إنه على الرغم مما يملك ، يتميز غيظًا وحنقًا إذا اغتصبت لعة ابنه الصغير فنراه يقول : (٣)

أَلَيْكَ السَّيْدُ وَبَارِقُ	وَمَبَايِضُ ، وَلَكَ الْخَوَرَنَقُ
وَالْقَصْرُ ذُو الشَّرَفَاتِ مِنْ	سَيِّدَادَ وَالنَّخْلُ الْمُبْسَقُ
وَالْغَمْرُ ذُو الْأَحْسَاءِ ، وَالْـ	لِذَاتِ مَنْ صَاعٍ وَدَيْسَقُ
وَالثَّعْلِيَّةُ كُلُّهَا	وَالْبَدُو مِنْ عَانٍ وَمُطَلَقُ
وَتَظَلُّ فِي دَوَامَةِ الْـ	مَوْلُودٍ يُظَلِّمُهَا تَحَرُّقُ؟

(١) ديوان بشر ، ص ٨٥.

(٢) نفس المرجع ، ص ٨٩.

(٣) ديوان المتلمس الضبيعي ، ص ٣٣٦ - ٤٥ .

فلئن تعش فليلغن أرمأنا منك المخنق
ويهجوه المتلمس مرة أخرى بقوله : (١)
أطردني حذر الهجاء ولا والله والأنصاب لا تمل
ورهنني هندا وعرضك في صحف تلوح كأنها خلل
شر الملوك وشرها حسبا في الناس من علموا ومن جهلوا
القدر والآفات شيمته فافهم فعقوب له مثل
وقال طرفة يهجو عمرو بن هند أيضا : (٢)

أما الملوك فأنت اليوم الأمم لوما وأبيضهم سربال طبأخ
وقال يزيد بن الحذاق الشني يهجو النعمان بن المنذر : (٣)
نعمان إنك خائن خدع يخفي ضميرك غير ما تبدي
فإذا بدا لك نحت أثلتنا فعليها إن كنت ذا حرد

و لم يكن هجاء ملك في ذلك العصر أمرا سهلا ، ودليل ذلك أن النعمان لما هجاء
يزيد ، بعث إلي قومه كتيبة يقال لها دوسر فاستباحتهم . وهذا يكشف عن ارتباط الشاعر
بقومه فانتقام النعمان لم يقتصر على الشاعر وحده. أما في حالة المتلمس فإن النعمان
حاول قتله هو وطرفة بن العبد ولكن المتلمس نجا وهرب إلي الشام ولحق بملوك آل جفنة
النصارى : (٤) وهذا الهجاء الذي وجهه الشعراء إلي الملوك يكشف عن أن مدحهم لم يكن

(١) شعراء النصرانية ، ص ٣٣٩ .

(٢) شعراء النصرانية : ص ٣١٩ .

(٣) المفضليات ، ص ٢٩٦ .

(٤) شعراء النصرانية : ص ٣٣٠ .

في غالبه نتيجة تقديس لهؤلاء الملوك - وإن ارتبط بعض الملامح التي توحى بشيء من التقديس .

فقد واكبت العصر الجاهلي الذي وصلنا شعره ما يشبه أن يكون تمرداً عاماً على الوجود والعقائد الموروثة والقيم القديمة، وقد أسهم الشعراء بدور بارز في زلزلة ذلك التشكيل الموروث من العقائد والقيم ، وإثبات زيفه وعدم جدواه.

ولا شك أن الشاعر الجاهلي كان حريصاً على انتقاد بعض الناس وهجائهم ، إذا سلكوا سلوكاً معيماً ، أو غير ملتزم بالمجتمع أو القيم ، أو إذا قصرُوا في واجب ، أو إذا تخلوا عن مسؤوليتهم تجاه قومهم . فهذا الحارث بن حلزة اليشكري ينتقد عمرو بن فراشة لسوء قيادته لقومه ، فيقول : ^(١)

أعمرو بن فراشة الأشيم	صرمت الجبال ولم تصرم
وأفسدت قومك بعد الصلاح	بني يشكر الصيد بالملهم
دعوت أباك إلي غيره	وذاك العقوق من المائم
كفى شاهداً بمباح الصفأ	إلي ملتقى الحج بالموسم
فهلأ سعت لصلح الصديق	كسعي بن مارية الأقصم
وقيس تدارك بكر العراق	وتغلب من شرها الأعظم
وأصلح ما أفسدوا بينهم	وذلك فغل الصفى الأكرم

ولا شك أن هذا يمثل نمطاً من الهجاء الاجتماعي يرتبط بالواقع ، فيتأثر به ، ويؤثر فيه . فالشاعر ينتقد موقفاً من مواقف سيد من سادات قومه ، ويتهمه بأنه أفسد قومه بعد الصلاح ، وهم بنو يشكر ذوو النجدة والفروسية ، كما يتهمه بعقوق والده ؛ لأنه ضلله . وإن الشاهد على ما فعل - مباح الصفأ إلي أرض مكة .

(١) ديوان الحارث بن حلزة : ص ٢٩ .

ثم يحضه بعد ذلك على السعي لصلح الصديق ، كما فعل عمرو بن قيس الذي قام بالصلح بين بني وائل بعد قتالهم ، ثم يمتدح عمرو بن قيس على ما فعل من صلاح بعد فساد ، وكيف تدارك بكر العراق ، ويصف فعله بأنه فعل الفتي الأكرم .

ويمثل هذا المدح تعريضاً بموقف عمرو بن فراشة هذا ، لأن الهجاء والمدح مرتبطان بنمطين متضادين من السلوك : الأول : يعاب صاحبه عليه لما فيه من جهالة ، والثاني : يحمد صاحبه عليه لما له من أثر طيب في نشر السلام .

ومن نماذج الهجاء الفردي الذي يوجهه الشاعر إلى شخصية بغرض الزرابة والتنقيص ما قاله الأعشى في المنافرة التي هجا فيها علقمة بن علاثة ومدح فيها عامر بن الطفيل .

يقول الأعشى : (١)

الناقض الأوتار والواتر	علقم لا لست إلى عامر
ثار غبار الكبّة الثائر	واللابس الخيل بجيل إذا
وعامر ساد بني عامر	سدت بني الأحوص لم تعدهم
وكابراً سادوك عن كابر	ساد وألفي قومه سادة
جنب صوب اللجب الزاخر	ما يجعل الجد الظنون الذي
يقذف بالبوصي والماهر	مثل الفرائي إذا ما طما
يئن للسامع والنّاظر	إن الذي فيه تماريما
كم ضاحك من ذا وكم ساخر	يا عجب الدهر متى سويّا
مالك بعد الشيب من عاذر	فاقن حياء أنت ضيعته
وإنما العزّة للكابّر	ولست بالأكثر منهم حصي
ولا أبي بكر ذوى الناصر	ولست في الأثرين من مالك

(١) ديوان الأعشى : ص ١٩١ - ١٩٥ .

هم هامة الحي إذا حُصِّلوا
أقول لما جاءني فخْرُهُ
علقم لا تسفه ولا تجعلن
أول الحكم على وجهه
قد قلت قولاً ففضى بينكم
إني آليت على خلفه
ليأتينه منطق سائر
لا تحسبني عنكم غافلاً
واسمع فإني طَبِّنْ عالم
انظر إلي كف وأسرارها
إني رأيت الحرب إن شمرت
من جعفر في السوددِ القاهر
سبحان من علقمة الفاجر
عرضك للوارد والصادر
ليس قضائي بالهوى الجائر
واعترف المنفور للنافر
ولم أقله عشرة العائر
مستوسق للمُسْمِع الأثر
فلمست بالواني ولا الفاتر
أقطع من شَقْشَقِة المادِر
هل أنت إن أوعدتني ضائري
دارت بك الحرب مع الدائر

يبدو الشاعر في هذه المنافرة حريصاً على أن يُحِطَ من قدر مهجوه ، وهو علقمة ،
وأن يجعله أقلّ قدراً من عامر بن الطفيل.

ففي البيت الأول من النموذج نجد استخدام النفي الذي يفاضل به بينهما " علقم لا
لست إلي عامر وتكرار النفي يؤكد بُعد المسافة بينهما ، ثم نجد يقدم علقمة سيداً
لبيته فلا يتعداهم في الوقت الذي يجعل عامراً سيداً لقومه الذين سادوا علقمة.

ثم يقدم صورة يبرز من خلالها الفرق بينهما فعلقمة كالبحر الذي لا يعرف أحد هل
فيه ماء أم لا ، أما عامر فإنه كالقراي إذا ما طما.

ثم يستخدم التعجب والاستفهام وسيلة لإبراز الهوة بينهما فيقول "يا عجب الدهر
مقى سويا ؟ ثم يستخدم كم الخيرية لإبراز سفه من يقول بالمساواة بينهما فيقول " كم
ضاحك من ذا . وكم ساخر ، ثم يستخدم الأمر وهو أمر يعكس ازدراءً لمهجوه فيقول
فيه:

والبيت يكشف عن قدر من السخرية والازدراء ؛ حيث يأمره أن يلزم الحياء ، ولكنه لا يكتفي بذلك وإنما يصفه بأنه قد ضيع هذا الحياء ، وقد ضيعه بعد أن وصل إلى مرحلة الشيب فماله إذن من عاذر يعذره.

ثم يعود إلى إثبات أنه لا يعدل قوم عامر فهو ليس بالأكثر منهم حصي ، وهو يستخدم الباء لتوكيد النفي ، ثم يستخدم الحكمة المؤكدة بالقصر ، والتي يكشف بها عن انتفاء صفة جديدة عن مهجوه هي صفة العزة ، فيقول : وإنما العزة للكثير ، ثم يقول له إنك لست مثل هؤلاء الناس من قوم عامر ، الذين يمثلون هامة الحي ، ثم يستخدم المصدر "سبحان" ليسخر به من فخر علقمة بنفسه . ثم يتوجه ثانية إلى علقمة فيناديه بدون أداة نداء ، وهذا في معرض الهجاء يكشف عن تحقير للمنادي ، ثم ينهائهم قائلا لا تسفه ولا تجعل عرضك للوارد والصادر ، والنهي يكشف عن سفه مهجوه وهوانه ، ونلاحظ أن الأعشى كان معنيا بإبراز معرفته ببواطن الأمور فهو طبن عالم قادر على التنقيص من يهجوه بشعره ذى الأثر الشديد والذي يسمعه الناس فيتداولونه . ولا شك أن الأعشى بنجح فنيا في التحقير من شأن مهجوه وهذا الهجاء يكشف عن خطورة الشعر في إبراز العيوب الاجتماعية والشخصية أو ادعائها ، ومن هنا يصبح الهجاء الجاهلي له وجهان : وجه نافع حين يعكس موقفا للشاعر يتجاوز به النزوات شخصية كانت أم قبلية ، وحين يوجه الشاعر للجماعة أو بعض أفرادها أو أعدائها نقدا موضوعيا يقوم على النفع العام . وسوف نلقي مزيدا من الضوء على هجاء الشاعر لبعض السادة ثم مدحه لهم عند تناولنا لموضوع المدح.

وهناك صورة أخرى للهجاء تدخل في إطار الهجاء السياسي الذي يتصل بالأيام والحروب التي شهدتها الجزيرة العربية قبل الإسلام ، وقد قدم الأعشى نموذجا لهذا الهجاء السياسي ، يتميز بالموضوعية والصدق ، والبعد عن تزيف الحقائق ، حين هجا

قيس بن مسعود الشيباني بسبب ذهابه إلى كسرى متخاذلاً بعد موقعة ذي قار ، حين هزم العرب الفرس في هذه الموقعة ، يقول الأعشى : (١)

أقيس بن مسعود بن قيس بن خالد	وأنت امرؤ ترجو شبابك وائل
أطوريين في عام غزاة ورحلة	ألا ليت قيساً غرقته القوابل
وليتك حال البحر دونك كله	وكنت لقي تجري عليه السوائل
كأنك لم تشهد قرابين جمّة	تعيث ضباع فيهم وعواسل
تركتهم صرعى لدى كل منهل	وأقبلت تبغي الصلح أمك هابل
أمن جبل الأمرار صرت خيامكم	على نبال أن الأشافي سائل
فهان علينا أن تحف وطابكم	إذا حنيت فيها لديه الزواجل
لقد كان في شيبان لو كنت راضياً	قباب وحي حلة وقنابل
ورجاجة تعشى النواظر فخمة	وجرد على أكتافهن الرواحل
تركتهم جهلاً وكنت عميدهم	فلا يلغني عنك ما أنت فاعل
وعريت من وفر ومال جمعه	كما عريت مما تمر المغازل

يخاطب الأعشى قيساً فيذكره بمكانته من قومه ، فهو رجل ترجو شبابه وائل كلها ، ثم يستفهم متعجباً منكراً ، فيقول له : أتحيب آمال قومك مرتين ، فتغزوهم مع كسرى ثم ترحل إليه ؟ وحين يظهر فساد سلوكه يتمنى لو أنه قد مات في أثناء ولادته ، أو لو أنه كان بينهم وبينه بحر أو كان شيئاً تافهاً ملقي في الطريق . ثم يتعجب من تصرفه فيقول : كأنك لم تشهد قتلى قومك الشرفاء ، وقد بعثرت جثثهم في الصحراء ، حين تركتهم صرعى ، وذهبت مصالحي كسرى.

(١) ديوان الأعشى : ص ٢٣٣-٢٣٥.

وحين ينجح الشاعر في إبراز فساد رأي قيس ، وضلاله ، وبعده عن الالتزام القومي - ينتقل إلى لومه ، فنراه ينبهه إلى أنه لو قنع بقومه لكان له بينهم مكانة ومنزلة ومجدا ، ولهذا فإن تركه لهم وهو عميدهم كان جهلا وبعدا عن الجادة ، وقد أصبح بهذا كالمغزل ليس له مما يغزل ، شيء فلا يتراكم عليه غزل إلا ليعود عاريا من جديد.

ولا شك أن هذا الهجاء قد توافرت له عناصر الصدق الفني والموضوعي ، فالشاعر يتخذ من موقف قيس ، ذلك الموقف غير الملتزم بقضية قومه ، منطلقا لهجائه . وهو حين يواجه قيس بهذا التشكيل الفني الذي يظهر فيه سفهه وطيشه ، يستخدم لذلك العنصر الموضوعية التي تتلائم ، مع الموضوع وتكشف عن الرؤية والموقف ، كما تكشف عن إحساس الشاعر بالمرارة تجاه سلوك المهجو ، الذي خيب آماله وأمال قومه.

ويبدو الشاعر كأنه أب في مواجهة ابن عاق خرج عن الصواب ، فنراه قد راح يصب عليه اللعنات متمنيا لو لم يولد . فالانفعال السائد في الأبيات يتمثل في الغضب والسخط الذي جاء نتيجة خروج هذا الرجل عن الجادة ، وتحلله من الالتزام بقومه ، فنرى الأبيات تسير في موجات انفعالية ثلاث . تبدأ الموجة الأولى من قوله : أطووين في عام غزاة ورحلة . وتبدأ الثانية من قوله : (أمن جيل الأموار صرت خيامكم) ، وتبدأ الموجة الثالثة من قوله : (لقد كان في شييان) فالجدل الذي دار بين الشاعر وقيس قام في بدايته على الاستفهام ، ولكنه انتهى إلى التقرير الذي بدأ فيه باستخدام (لقد) وجاء توكيده هذا معبرا عن الموقف ، فالشاعر بعد أن أشرك مهجوه معه من خلال استفهامه الذي حاول من خلاله أن يجعله يشعر بجرمه وجنائته على نفسه وقومه - أطلق صوته بوصفه ممثلا للجماعة ، مقررًا أن له في قومه - لو كان راضيا - مجدا وقوة ومنعة ، وأنه عندما تخلى عن قومه ، قد خلع عن نفسه رداء الأمن والكرامة.

وهناك نوع من الهجاء السياسي يصل إلى مرتبة الهجاء القومي ، حيث نرى الشاعر يوجهه إلى غير العرب ، ومن هذا النوع قول دريد بن الصمة يهجو الفرس ويتهددهم : (١)

<p>ويل لكسرى إذا جالت فوارسنا أولاد فارس ما للعهد عندهم يمشون في حُلل الدياج ناعمة ويوم طعن القنا الخطي ، تحسبهم غداً يرون رجالاً مِن فوارسنا خُلقت للحرب أحيمها إذا بردت يا آل عدنان ، سيروا واطلبوا رجلاً قد جدّ في هدّ بيت الله مجتهداً وعن قليل يلاقى بغيه ويرى ويُتلى برجال في الحروب لهم الموت حلّو لِمَا لاقَتْ شمائلهم والناس صنفان ، هذا قلبه خزف</p>	<p>في أرضه ، بالقنا الخطية السمر حفظ ، ولا فيهم فخرٌ لمفتخر مشى البنات ، إذا ما قمن في السحر عانات وحش دهاها صوت مُنذّر إن قاتلوا الموت ما كانوا على حذر وأجتى من جناها يانع الثمر مثاله مثل صوت العارض المطر بعزّة مثل وقع الصارم الذكر حرباً أشدّ عليه من لظى سقر بأس شديد وفيهم عزمٌ مقتدر وعند غيرهم كالحنظل الكدر عند اللقاء وهذا قد من حَجَر</p>
--	--

يتوعد الشاعر - كسرى ، ويسخر من أبناء الفرس الذين لا يحفظون العهد وما فيهم فخر لمفتخر ، حيث يتبخثرون في الحرير كالبنات حين يقمن في السحر ، ولكنهم في الحرب يفرون كالوحوش النافرة ، ثم يعود لتهديدهم قائلاً : غداً يرون رجالاً من فوارسنا أشداء لا يهابون الموت .

(١) موسوعة الشعر العربي : ص ٦٠٣-٦٠٤ .

لقد كان دريد فارسا وسيدا في قومه ، ولهذا فإنه يشعر بدوره في تحميسهم وجمع شملهم فيقول : إنني خلقت للحرب أحميها إذا بردت وأجنتي منها طيب الثمر.

ولكنه يرى من واجبه تحذير قومه بطش كسري بعد أن أزال خوفه من نفوسهم بسخريته منه ، ومن قومه ، فيقول لهم : يا آل عدنان سيروا واطلبوا هذا الرجل الذي يشبه الرعد ، فلقد جد في هدم بيت الله ، بعزمه ، وقوته تشبه السيف القاطع .

ثم يعود إلى تهديد العدو ، وتحميس قومه فيقول : غدا نريه نتيجة بغيه ، ونذيقه حربا كأنها جهنم ، برجالنا الأشداء ذوى العزم والمقدرة ، فالمرت عندهم حلوا لما له من أثر في حماية الأهل والعرض وهزيمة الأعداء ، وعند غيرهم كالخنظل المرء والناس صنفان : هذا قلبه كالخزف يتهشم في مواجهة الأحداث ، والآخر كأنما قد من الحجر.

إننا هنا بإزاء هجاء من نوع جديد ، يوجهه شاعر عربي إلى ملك وأمة غير الأمة العربية ، والشاعر ينجح واقعا وفنيا ، حيث نراه يقدم نموذجا شعريا جيدا معبرا من خلاله عن رؤيته وموقفه من الأخطار التي تهدد أمته ، والشاعر ينجح في صياغة نموذجه من خلال ما وفره له من عناصر موضوعية ، ونلاحظ أنه قد نجح أيضا في إيجاد نوع من التوازن بين تخويف كسرى من العرب ، والتهوين من شأنه ، وبين تحذير العرب ، وتخويفهم من بطش كسرى ، وإن كان قد رجح كفة العرب ، حيث جعل لهم الغلبة والنصرة .

إن هذا الهجاء وما يتضمنه من تهديد ووعيد ومن تحميس للعرب وحفز لهممهم كان تمهيدا للمواجهة الكبرى بين العرب والفرس بعد ظهور الإسلام .

وكانت أهم مواجهة تتمثل في حرب ذي قار ، وقد شارك الشعر في هذه المعركة ، من قبلها ، وفي أثنائها ، وبعد انتصار العرب على الفرس فيها.

وقد قدم الأعشى الكبير نموذجا من هذا الهجاء القومي قبيل معركة ذي قار ، "وكان كسرى قد طلب من بكر أن يسلموا حلقة النعمان ، ويقدموا مائة غلام يكونون

يكونون رهناً بما يحدث سفهاؤهم . وخيرهم بين ذلك وبين الجلاء عن أرضهم أو القتال
فاختاروا القتال" (١)

وقد كان الأعشى شاعر هذه الحرب ، حيث تصدي للفرس يهجوهم ، ويحمس
قومه، ويوجههم ، ويثير حميتهم . ومما قاله : (٢)

من مبلغ كسرى إذا ما جاءه	عني مآلك مُخِمِّشَات شُرِّدَا
آليت لا نعطيهِ من أبنائنا	رُهْنًا فيفسدهم كمن قد أفسدا
حتى يفيدك من بنيهِ رهينة	نَعَشٌ ويرهَنَك السماكُ الفرقدا
إلا كخارجة المكلفِ نفسَه	وابني قبيصة أن أغيبَ ويشهدا
أن يأتيك برهنهم فهما إذن	جُهْدًا وحُقَّ لخائفٍ أن يُجْهَدا
كلًّا يمين الله حيٌّ تُنْزِلُوا	من رأس شاهقة إلينا الأسودَا
لنقاتلنكم على ما حيلت	ولنجعلن لمن بغى وعمردا
ما بين عانة والفرات كائما	حشَّ الغواة بها حريقاً موقدا
خربت ييوت نبيطة فكائما	لم تلق بعدك عامراً متعهدا
لسنا كمن جعلت إياد دارها	تكريتَ تنظر حبَّها أن يُحصدا
قوماً يعالج قُملاً أبنائهم	وسلاسلأ أجداً وباباً مؤصدا
جعل الإله طعامنا في مالنا	رِزْقاً تضمنه لنا لن ينفدا
مثل الهضاب جزارة لسيوفنا	فإذا تراغ فإنها لن تطردا
ضَمِنَتْ لنا أعجازهن قدوركا	وضروعهن لنا الصريح الأجردا
فاقعدْ عليك التاج معتصباً به	لا تطلبن سَوامنا فتعبدا
لا تحسبنا غافلين عن التي	تغشى وجوه القوم لونا أسودا

(١) ديوان الأعشى : ص ٢٦٧ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ٢٧٩-٢٨٣ .

فلعمر جدك لو رأيت مقامنا لرأيت منا منظرا ومؤيدا
في عارض من وائل إن تلقه يوم الهياج يكن مسيرك أنكدا
وترى الجياد الجرد حول بيوتنا موقوفة وترى الوشيح مسندا

يدور هذا النص حول تهديد كسرى ، ورفض ما طلبه من رهائن ، في أسلوب يشوبه التهكم والسخرية . وقد بدأ الشاعر نموذج الهجاء بذلك المطلع التقليدي (من مبلغ ..) ، فالشاعر الجاهلي كان في حاجة إلى من يبلغ رسالته ، وينقلها إلى مضارب الأقوام عبر الفيافي . وقد وصف الشاعر حديثه إلى كسرى بأنه مآلك (أي رسائل) تخمش الوجوه وتذهب مشهورة في كل مكان ، والقصيدة توصف بأنها شاردة في مواجهة المكان الممتد ، كما توصف بأنها آبدية في مواجهة الزمان الذي يقترن بالفناء ، وعندما يقول الشاعر آليت لنعطيه من أبنائنا فيفسدهم ، يكون قد جعل نفسه من أصحاب القرار في عدم إجابة كسرى لما طلب من رهائن ، في الوقت الذي لم يكن فيه الأعمشى واحد من هؤلاء السادة أصحاب القرار في حقيقة الأمر ، ولكنه يعطى نفسه هذه المكانة بوصفه صوت الجماعة ، وضميرها ، وممثلا للقيادة المعنوية فيها، ولهذا نراه معنيا بتعليل عدم إجابة طلب كسرى من منطلق خوفه على أبنائه أن يفسدهم كمن أفسد من قبل . ويستخدم الشاعر صورة استعارية يجسد من خلالها استحالة ذلك المطلب فيقول : إننا لن نرهنك أبنائنا حتى ترهنك تلك النجوم التي تدعي بنات نعش أبناءها ، أو يرهنك السماك الفرقد . ويؤكد الشاعر رفضهم لمطلب كسرى مستخدما القسم مسبقا بكلا التي تفيد النفي المؤكد إلى جانب ما تفيد من (ردع وزجر) .^(١)

ثم يتوعددهم بالقتال مصورا ما ينتظرهم من حرب كالنار المستعرة التي يمددها الغواة بالوقود . وينتقل بعد ذلك مصورا قوتهم الاقتصادية فهم ليسوا كإياد التي هزمها

(١) ابن هشام : مغني اللبيب ، ص ١٨٨ .

كسرى من قبل والذين يعملون بالزراعة ، إنهم بدو جعلوا الله ما لهم فيما يملكون من إبل رزقا دائما لا ينفذ .

وحين ينتهي الشاعر من إعلان رفضهم لما يريد كسرى وتهديده بقوهم الحربية والاقتصادية ، يكون قد شعر بنوع من التفوق الذي يوهله للانتقاص من كسرى والزراية به ، فيتوجه ساخرا منه قائلا له : أقعد عليك التاج معتصبا به ، لا تطلبن سوامنا فتصبح عبدا لما سيلحقك منا . ثم يقرر أنهم ليسوا بغافلين عما يعتمل في صدره من حقد على العرب ، وإن لهم من القوة ما يستطيعون أن يردوا كيده وحقده وعدوانه .

وهكذا نرى أن شعر المهجاء ليس مجرد سلاح في يد الشاعر يهدد به إخوانه من قبيلته، أو يهدد القبائل العربية وإنما أصبح سلاحا في معركة قومية كبرى ، هي معركة الخلاص من سيطرة النفوذ الفارسي ، وأداة لتأكيد السيادة العربية ، وتعميق الشعور بالعروبة والوحدة العربية ، انطلاقا من عينية لقيط بن يعمر الذي حذر فيها قوم كسرى ، ومرورا برائية دريد بن الصمة التي أظهر فيها خطر الفرس على العرب ، وقدرة العرب على التصدي لهم ، وحماية بيتهم المقدس من شرهم ، ووصولا إلى ما قدمه الأعشى من هجاء لكسرى ، وما قدمه من فخر بالنصر على الفرس في موقعة ذي قار، التي قال عنها الرسول صلي الله عليه وسلم " اليوم أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم " (١)

(١) أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسي ، ص ٧٧ .

سادسا : الحرب

ومن المشكلات التي تتصل بموقف الشاعر من المجتمع ، مشكلة الحرب والسلام واللافت للنظر أن صورة المجتمع في الشعر الجاهلي تفتن غالبا بالحرب والقتال ، وكأنها أصبحت شريعة هذا المجتمع ، هي شريعة الحرب "ولقد كانت القبيلة تعد نفسها مستقلة استقلالاً تاماً . وفي حالة حرب دائمة مع غيرها ، يباح لها أو لأفرادها أن تأخذ كل ما تحصل عليه من الغير . فالغزو أمر طبيعي وقانوني عندهم ودوافعه متعددة ، منها الحاجة : فإن إجداب الجزيرة العربية وأخطار الطبيعة قد تأتي على ما تملكه القبيلة فتضطر إلى الغزو لتهب من القبائل الأخرى أموالها ومواشيها. وقد تكون دوافع الغزو حب السيطرة والسيادة " . (١)

وقد أرجع الأستاذ أحمد أمين كثرة الحروب إلى طبيعة العرب ، ففي رأيه أن "العربي عصبي المزاج ، سريع الغضب يهيج للشيء التافه . ثم لا يقف في هياجه عند حد ، وهو أشد هياجاً إذا جرحت كرامته ، أو انتهكت حرمة قبيلته ، وإذا احتاج أسرع إلى السيف واحتكم إليه ، حتى أفنتهم الحروب ، وحتى صارت الحرب نظامهم المألوف ، وحياتهم اليومية المعتادة " . (٢)

"وقد حملت أخطار الحرب وتهديدات الغزو المستمر في الجزيرة بعض القبائل - وخاصة الصغيرة والضعيفة منها - إلى أن تحالف القبائل القوية وخاصه المجاورة لها ، لتتقي شرها ، أو لتضمن المعونة والمساعدة إذا دهمها خطر مهدد" . (٣)

ويرى الأستاذ أحمد الحوفي أنه قد "كان الطيش خلقاً شائعاً في البادية ، وذلك طبيعي حيث لا حكومة تردع ، ولا قوانين تمنع ، وحيث يعتقد كل امرئ في نفسه السمو

(١) صالح أحمد العلي ، محاضرات في تاريخ العرب ، ج ١ ، ص ١٦٠

(٢) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ص ٣٧ .

(٣) صالح أحمد العلي : المرجع السابق ، ص ١٦١ .

والسيادة والقوة وعراقة المحدث ، ويتوقع كل فرد أن تنصره قبيلته وعشيرته ، فيثور معتمدا علي أسناده وأعوانه".^(١)

وقد أعطانا الشعر الجاهلي صورة حية كاملة لتلك القيم التي حاربت من أجلها القبائل ، ومن ثم ظهرت قوانين ومبادئ قتالية حربية عامة تختص بالقتال نبعت من تلك القيم الاجتماعية القبلية وأظهرت تلك القوانين الحربية الجديدة "البطل الحربي"^(٢) و"البطل الحربي الجاهلي هو الذي امتزجت داخل نفسه وشعوره قيم قبيلته الاجتماعية بالقيم الحربية القتالية ، واتخذ من سلاحه رمزا لنفسه ولتلك القيم ، وإن حروبه وتنفيذه لأوامر قبيلته ما هو في حقيقة الأمر إلا تنفيذ لتلك القيم التي ملكت عليه نفسه وجعلته مجبرا لا شعوريا على تنفيذها".^(٣) إن أول ما يلفت النظر عند الحديث عن الحرب في الشعر الجاهلي هو ما قدمه الشعراء من فخر بالبطش ، والعدوان وإباحة للحمى ، واستباحة للأموال يقول الحارث بن عباد:^(٤)

كل قوم نبيحهم وحمانا قد منعناه أن يباح سبيلا

ويقول عمرو بن كلثوم:^(٥)

لنا الدنيا ومن أضحى عليها ونبطش حين نبطش قادرينا

وهم يستبيحون الحمى بسبب ما يصيبهم من قحط .

(١) أحمد الخولي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص ٢٦٨.

(٢) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ١٤٠.

(٣) نفس المرجع ، ص ١٥٣.

(٤) شعراء النصرانية ، ص ٢٨٠.

(٥) شرح المعلقات السبع للدكتور سليمان العطار ، ص ٢٤٢.

يقول بشر ابن أبي خازم : (١)

كفينا من تغيب واستبحنا سنام الأرض إذ قحط القطار

ويبدو أن الحرب قد أصبحت عند بعض الشعراء قيمة في حد ذاتها ، ولهذا فإن من يشعل الحرب يصبح من رجالها.

ويقول دريد بن الصمة : (٢)

خلقت للحرب أحميها إذا بردت وأحتني من جناها يانع الثمر

وقد نظر دريد إلى الحرب من منطلق الغاية والفائدة ، ولم يعن بما فيها من مكابدة ومشقة ، فهو يجني منها طيب الثمر ، ولأنه سيد قومه ينال أكثر الغنائم والمفاخر . والحرب اختبار لمعادن الرجال ، ولهذا فإن لها رجالها.

يقول أوس بن حجر : (٣)

إذا الحرب حلت ساحة القوم أخرجت

عيوب رجال يعجبونك في الأمن

وللحرب أقوام يحامون دونها

وكم قد ترى من ذي رواء ولا يغني

وقد أحس الشاعر الجاهلي أن الدفاع عن النفس لا يكفي فقط لرد العدوان ، بل لابد من العدوان ، وكأنهم كانوا يصفون قاعدة من قواعد الهجوم الحديثة وهي أن الهجوم خير وسيلة للدفاع يقول زهير بن أبي سلمى : (٤)

(١) ديوان بشر : ص ٧٣ .

(٢) ديوان الشعر الجاهلي ، ص ٦٠٤ .

(٣) ديوان أوس : ص ١٣٠ .

(٤) ديوان زهير ، ٢٤ .

جرئ متى يظلم يعاقب بظلمه سريعا وإلا يبد بالظلم يظلم
وأحسن الشاعر أن الحلم مع الجاهل ذل وأن الشر منجاة لمن لا ينجيهِ حلمه
وإحسانه .. يقول شهل بن شيبان (الفند الزماني) : (١)

صفحنا عن بني ذهل	وقلنا القوم إخوان
عسى الأيام أن يرجع	من قوما كالذي كانوا
فلما صرح الشر	فأمسى وهو عريان
ولم يبق سوى العدو	ن دناهم كما دانوا
مشينا مشية الليث	غدا والليث غضبان
بضرب فيه توهين	وتخضيع وإقـران
وطعن كفـم الزق	غذا والزق مـلان
وبعض الحلم عند الجهـ	ل للذلة إذعان
وفي الشر نجاة حيـ	من لا ينجيك إحسان

فالشاعر يقرر أنهم صفحوا عن بني ذهل ، لأنهم إخوانهم ، راجين أن يظلموا على أخوتهم ، فلما تكشفت نيتهم على الشر ، وعزمهم على العدوان قابلوا ذلك بالمثل ، وساروا إليهم كالأسود ، وقتلوه قتلًا أوهن العظم منهم وأذلهم ، وأراق دماءهم .

وينتهي الشاعر من الواقعة الخاصة إلى حقيقة عامة تنتظم هذه الواقعة وما يماثلها من الوقائع والمواقف، وتبرز مقابلة العدوان ذلة وهوان ، وفي الشر نجاة حين لا يجدي الإحسان.

(١) شرح ديوان الحماسة للتبريزي : ص ١٢-١٤.

كما أحس الشاعر الجاهلي أن الحرب نعمة وفورة في نفوس القوم ، ولهذا فإن علاج هذه النعمة البطش بالمعتدي . يقول بشر بن أبي خازم : (١)

كنّا إذا نعروا لحرب نغرة نشفي صداعهم برأس مصدم
وإذا كان الشاعر الجاهلي قد وقف أمام مشكلة الموت في تأمله الميتافيزيقي وقفة كلها ألم وحزن وتشتت - فإنه واجه مشكلة الموت في سبيل الحياة مواجهة فيها استهانة ، بل إنه افتخر بحب الموت . يقول الأعشى على لسان صاحب الخضر : (٢)

فموتوا كراما بأسيا فكم وللوموت يجمسه من جسم
وللموت خير لمن ناله إذا المرء أمته لم تدم
ويقول المرقش الأكبر : (٣)

إنا لنرخص يوم الروح أنفسنا ولونسام بها في الأمن أغلينا
إني لمن معشر أفني أوائلهم قيل الكماة ألا أين المحامونا
ويقول السموعل : (٤)

يقرب حب الموت آجالنا لنا وتكرهه آجالهم فتطول
وما مات منا سيد حتف أنفه ولا طل منا حيث كان قتيلا
تسيل على حد الطيات نفوسنا وليس على غير الطيات تسيل
ويصف علقمة بن عبدة ممدوحه بأنه يجود بنفسه التي لا يجاد بمثلها فيقول : (٥)
تجود بنفس لا يجاد بمثلها وأنت بها يوم اللقاء تطيب

(١) ديوان بشر بن أبي خازم: ص ١٨٠.

(٢) ديوان الأعشى : ص ٩٣.

(٣) شعر النصرانية : ص ٢٨٧ - ٢٨٨.

(٤) ديوان السموأل : ص ٩١.

(٥) شعراء النصرانية : ص ٥٠٣.

وهذه الاستهانة بالنفس والإقبال على الموت في ميادين القتال كانت بمثابة استجابة لحاجات شخصية واجتماعية فالفرد يولد بدوافع عدوانية ، أو بمعنى أدق يولد ولديه استعداد للعدوان والتدمير ، هذا الاستعداد محكوم دائما بالظروف الاجتماعية ، ويصبح تكيف الفرد مع المجتمع مرتبطا بقدرة هذا الفرد على توجيه دوافعه واستعداداته ، وفقا لحاجة جماعته وقيمتها ، ووفقا لما تيسر له من معرفة وثقافة ودربة .

والحرب إذا كانت من وجهة نظر الجماعة ضرورة لبقاء هذا المجتمع - فإن الفرد بما لديه من استعدادات هو وقود هذه الحرب، لهذا نقول إن الحرب ما هي إلا استجابة لحاجات اجتماعية وفردية ، وفي نفس الوقت ترتبط بموقف الإنسان من الزمان والمكان ، فالفرد ينزع لا شعوريا نحو بناء نموذج الأقوى ، وهو لذلك يجد أن القدرة على التدمير تمثل رمزا للقوة والسيادة .

ولا شك أن هذا الفرد الذي يولد في مجتمع لا نظام فيه ولا قوانين - يجد ميدانا تنمو فيه نزعاته التدميرية ، وهو حين يأخذ مكان الزمن في سلب الآخرين حياتهم ، فإنه يجد نفسه يسعى إلى حثفه مختارا ، بل إنه قد يجد لذة في تدمير نفسه والركون إلى الموت ، يزيد هذه اللذة الخفية أن المجتمع يقدر الموت في ميدان القتال ، وينظر إلى موت الفرد من أجل قبيلته على أنه أسمى أنواع البطولة . وكأنما تحمل هذه البطولة بذرة موت البطل.

فالحرب هي الوسيلة التي يحمي بها القوم حقيقتهم ووجودهم : يقول عبيد بن الأبرص : (١)

إننا إذا عض الثقا ف برأس سعدتنا لوينا
نحمي حقيقتنا وبعـ عض القوم يسقط بيننا

وإذا كانت حماية الحقيقة مفخرة للجماعة ، وواجبا على كل أفرادها ، فإن الشاعر يرى أن من يدافع عن قبيلته ويحمي حرمة إنسان كريم ماجد.

(١) ديوان عبيد بن الأبرص : ص ١٤١ .

ويكشف الشاعر عن روح بعيدة عن النعرة الجاهلية ، والعصبية الضيقة ، فهو عندما يصرح بأن هذا الرجل قد دعاه إلى الحرب فأجابه : لا بل هلم إلى السلم ، يكون قد خرج عن الإطار الذي ألفناه عند الجاهليين .

ولا شك أن الشاعر قد نجح في إبراز أخطار الحرب بالنسبة للمتحاربين ، فالحرب لا تنفك تأتي على سقم ، فمركبها وخم ، ولا بد من قتلى ، ولا أحد يضمن لنفسه السلامة وقد جاء هذا واضحا في جواب الشرط بعد افتراض انتصار حزب هذا الرجل .

وحديث الشاعر هادئ لا صخب فيه ولا جلجلة ، يتناسب مع دعوة السلم التي تحتاج إلى العقل والهدوء .

وإذا حاولنا أن نتبين علاقة الحرب بالنموذج الإنساني في الشعر نجد أن الحرب تدخل في صميم بناء ذلك النموذج ، فالرجل الكامل لا بد أن يكون عارفا بها ، قادرا على إشعالها ومكابدة أخطارها ، فهو أخو حروب ، ومسعرها ، ومدره حرب ومضطلع بها ، ربه الحروب ، فهو لا يفتأ يشعلها ويطفئها ، وهو كالرمح والسيف الذي يقاتل بهما ، صلب أخو ، حزم جريء جلد لا يهاب الموت ولا يخشى الأهوال . يصف أعشى باهلة أخاه فيقول : (١)

أخو حروب ومكساب إذا عدموا وفي المحافل منه الجد والحدوذر

ويقول قيس بن الخطيم : (٢)

دعوت بني عوف لحقن دمائهم فلما أبوا ساحت في حرب حاطب
وكنت امرأ لا أبعث الحرب ظالما فلما أبوا أشعلتها كل جانب
أربت بدفع الحرب حتى رأيتها عن الدفع لا تزداد غير تقارب

(١) الأصمعيات : ص ٩٠ .

(٢) ديوان قيس بن الخطيم : ص ٨٠ - ٨١ .

فإذ لم يكن عن غاية الموت مدفع فأهلا بها إذ لم تزل في المراحب
بل إن عوف بن الأحوص يقرر أنه يترك الضغينة مخافة أن تجني عليه ، فإن أكبر
المللمات تبدأ بالأمور الصغيرة التي يمكن التغاضي عنها . يقول عوف : (١)

وإني لترك الضغينة قد بدا تراها من المولى فلا أستثيرها
مخافة أن تجني علي وإثما يهيج كبيرات الأمور صغيرها
وينتقد الحارث بن حلزة سيدا من سادات قومه لأنه أفسد بينهم وبين أصدقائهم ،
ويحضه على السعي بالصلح بين قومه وهؤلاء الأصدقاء فيقول : (٢)

وأفسدت قومك بعد الصلاح بني يشكر الصيد بالملهم
فها سعت لصلح الصديق كسعي بن مارية الأقصم
ويقول الأعشى مصورا عدوان بعض أبناء العمومة على عشيرته موجهها لومه وعتابه
لسيدهم الذي يثير الفتنة فيقول : (٣)

جزى الله فيما بيننا شيخ مسمع جزاء المسيء حيث أمسى وأشرقا
جزى الله فيما من كان يتقي محارم تيم ما أخف وأرهقا
أخونا الذي يعدو علينا ولو هوت به قدم كنا به متعلقا
فالشاعر يوجه حديثه لهذا الرجل الذي أثار الحرب داعيا أن يجازيه الله جزاء المسيء ،
ويذكره بما كان عليه من اتقاء المحارم ، ويجسد المفارقة الماثلة في سلوكه ، حيث يذكر أن
الذي يعتدي عليهم هو أخوهم الذي لو أصابه مكروه لدفعوه عنه.

(١) أشعار العامريين الجاهليين : ص ٥٠.

(٢) ديوان الحارث بن حلزة : ص ٢٩.

(٣) ديوان الأعشى : ص ٣٨٧.

فهو يطلب من المخاطب أن يترك الحرب التي إن أثاروها - ذميمة ، فهي الغول الذي يهلك الأقصى والأدنى ، تقطع الأرحام وتهلك الأمة وتأتي على المال ، وهم حين يختارون الحرب إنما يستبدلون ثيابهم الرقيقة ، والمسك والكافور بدروع صدئة كأنها أعين الجراد.

ثم ينتقل بعد ذلك إلى تحذيرهم من الحرب ، فموردها وخيم ، وهي إن بهرتهم في أولها ، فإنها تصبح شمطاء ، مكروهة ، وتأتي على كل إنسان ، وإن لهم في حرب داحس عبرة وعظة . ويلفت نظرنا أن الشاعر يقرن تحذيره من الحرب بالخوف من حساب الله ، فالشاعر من الخنفاء الذين يؤمنون بالله والبعث.

ولا شك أن أبا قيس قد تأثر بالصورة التي قدمها امرؤ القيس ، والصورة التي قدمها زهير . فعلى الرغم من حديث الشعراء عن الحرب ، وفخرهم بالانتصار في حروبهم ، وما تبع هذا من تهديد ووعد - فإننا نستطيع أن نقرر حقيقة عامة هي أن روح البطش لم تكن هي الروح السائدة في الحقبة الأخيرة من العصر الجاهلي ، حيث نرى الشعراء كانوا حريصين على نفي صفة الظلم والبغي والتعدي عنهم عند فخرهم بحروبهم وانتصاراتهم.

يقول عبيد بن الأبرص :^(١)

وإني لأطفئ الحرب بعد شبوبها وقد أوقدت للغني في كل موقد
فأوقدتها للظالم المصطلي بها إذا لم يزعه رأيه عن تردد

ويقول معاوية بن مالك :^(٢)

حملت حمالة القرشي عنهم ولا ظلما أردت ولا اختلابا

(١) ديوان عبيد بن الأبرص : ص ٣٠.

(٢) أشعار العامريين الجاهليين : ص ٥٣ - ٥٤.

أعود مثلها الحكماء بعدي إذا ما الحق في الأشياء نابا
وما زالت الصورة التي رسمها زهير بن أبي سلمى تعيش في وعينا على الرغم من
قدمها لأنه استطاع أن يحقق لها الجودة الفنية يقول زهير : (٣)

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم	وما هو عنها بالحديث المرجم
مقى تبعثوها تبعثوها ذميمة	وتضر إذا ضريتموها فتضرم
فتعركم عرك الرحا بثقالها	وتلقح كشافا ثم تنتج فتنتم
فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم	كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم
فتغلل لكم مالا تغل لأهلها	قرى بالعراق من قفيز ودرهم

نرى زهيراً معنيا بتحقيق الصورة الكلية ، ولهذا فإنه يستخدم الصور الجزئية التي
تترابط فيما بينها مكونة ما يريده الشاعر من جعل الحرب أداة تدمير.

والشاعر في البداية يستخدم القصر مؤكداً به علمهم السابق الذي اقترن بتجربتهم
لها (وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم) ولهذا فإن الفعلين المتماثلين صوتياً قد التحما معاً مع
الصورة العامة ، فالعلم هنا يعني المكابدة ، ولهذا فإن نفيه أن يكون الحديث عن الحرب
مظنوناً ، جاء متصلاً بما سبق أن أكدته من العلم بالحرب . ثم جاء الشرط بمثابة تفسير
للحديث الذي لم يحدد فيه هذا العلم . كما نلاحظ أن الشاعر يستوفي الشرط وجوابه في
كل شطر ، وهذا الشرط القصير يتناسب مع الإطار العام للصورة ومع الموضوع ،
فالحديث عن الحرب حديث طويل ، ولكنه مع ذلك يتراكم من أجزاء قصيرة قائمة
بذاتها في صورة جمل محددة ، تتصل فيما بينها في نفس الوقت الذي يمكن تلقيها ،
وفهمها فهما مستقلاً . والشاعر في توجيه ذلك يستخدم التكرار الصوتي
(تبعثوها تبعثوها) ، ويأتي الوصف بالحال (ذميمة) معطوف على جواب الشرط

(٣) ديوان زهير بن أبي سلمى : ص ١٨ - ٢١.

الأول وجواب الشرط الثاني ، إذ إن الواو تتراوح بين العطف والاستئناف ، كما نرى الشاعر يستخدم التكرار الصوتي (وتضر إذا ضر يتموها فتضرم) والشطرة تصور الحرب نارا مشتعلة تزداد اشتعالا كلما أثارها القوم ، ويأتي البيت الثالث مصورا الحرب بالرحا التي تطحن الناس والناقة التي تلقح كشافا فتلد توائم شوما . كما نرى أن تكرار الكاف والراء تمثيلا صوتيا لحدث العرك.

وفي البيت الأخير نرى الشاعر يتحدث عما تنتجه الحرب ويحنيه المحاربون منها مقورا أنها لا تغل مثلما تغل قرى العراق ، وإنما تثمر الخراب والدمار ، والذي يلفت نظرنا - أن تتابع الأفعال التي جاء أكثرها مقترنا بالفاء التي تدل على السرعة - قد حقق لهذه الصورة حركتها وتماسكها ، فعلى الرغم من أن الصورة متعددة ومختلفة ، فإن تتابع الأفعال جعلها بنية عضوية متماسكة ، والأفعال تتابع على هذا النحو : تبعثوها تضر ضر يتموها فتضرم ، فتعرككم وتلقح ثم تنتج فتتئم فتغلل تغل .

والأفعال تتفق في المبني من حيث الصيغة تقريبا كما أن بعضها يتماثل صوتيا ولهذا فإن الصورة بدت متراكبة ، كما أنها قد تخلصت من ظاهرة التداخي التي يكشف عنها استحضار صور متباينة يجمع بينها الإحساس ببشاعة الحرب .

ويصور الأعشى أثر الحرب على ذوى القرى وكيف أن الفتاة الحرة تجد نفسها خادمة لاهنة عمها إذا وقعت في السبي فيقول : (١)

أبسا ثابت إننا إذا تسبقنا	سرعد سرح أو ينبه نائم
مشملة يغشى الفراش رشاشها	يبيت لها ضوء من النار جاحم
تقر به عين الذي كان شامتا	وتبتل منها سرة وماكم

(١) ديوان الأعشى : ص ١٣١ .

وتلفي حصان تخدم ابنة عمها كما كان يلقي الناصفات الخوادم
إذا اتصلت قالت أبكر بن وائل وبكر سبتها والأنوف رواغم

ويعصور جابر بن حفي التغلبي حزنه ، لما لحق بقومه بسبب اختلافهم فيقول : (١)

لتغلب أبكي إذا أثارت رماحها غوائل شر بينها مثلهم
وكانوا هم البانين قبل اختلافهم ومن لا يشد بنيانة يتهدم
أنفت لهم من عقل قيس ومرثد إذا وردوا ماء ، ورمح بن هرثم

ونرى امرأ القيس يصور الحرب في بدايتها بامرأة فنية تبدو زينتها لكل جهول فإذا ما
حميت أصبحت شمطاء مكروهة ، فيقول : (٢)

الحرب أول ما تكون فنية تبدو بزینتها لكل جهول
حتى إذا حميت وشب ضرامها عادت عجوزا غير ذات حليل
شمطاء جزت رأسها وتنكرت مكروهة للشم والتقبيل
ويفخر طرفة بحماية سربهم كغيرهم من الناس ويقر أن هذا دليل كرم
الأصل ، فيقول : (٣)

حين يحمي الناس نحى سربنا واضحى الأوجه معروفي الكرم
ويرى الحصين بن حمام أن التقدم ومواجهة الموت هو السبيل للحياة فيقول : (٤)

(١) المفضليات : ص ٢١٠-٢١١ .

(٢) ديوان امرئ القيس : ص ٤٩٤-٤٩٥ .

(٣) ديوان طرفة : ص

(٤) شعراء النصرانية : ص ٧٤١ .

تأخرت أستبقي الحياة فلم أجد
لننفسى حياة مثل أن أتقدا
وإذا كانت الحروب هي السبيل لحماية الحقيقة وصون العرض ودرء الأخطار ، فإن
الانتقام من الخصوم والأخذ بالثأر يطفى من نار الحقد والغيط والعدوان في نفوس القوم.

يقول الحارث بن عباد : (١)

قد شفيت الغليل من آل بكر آل شيبان بين عم وخال
كما نرى دعوة الحرب تتصل بالتهديد والوعيد ، وبخاصة إذا قتل سيد من سادات
القبيلة يقول الحارث : (٢)

يا بهجير الخيرات لا صلح حتى نملأ البيد من رءوس الرجال
وتقر العيون بعد بكائها حين تسقي الدما صدور العوالي
وإذا كانت الدعوة للحرب والفخر بالقوة والبطش - قد استغرقت جزءا كبيرا من
الشعر الجاهلي ، فإن الشاعر الجاهلي في كثير من المواقف كان حريصا على تبرير سلوك
قبيلته والتماس العذر لها في قتالها لغيرها من القبائل ، وبخاصة التي ترتبط بها بعلاقة
القراة أو الجوار أو العهد .

يقول بشر بن أبي خازم : (٣)

وكانوا قومنا فبغوا علينا فسقناهم إلى البلد الشامى

ويقول المهلهل : (٤)

(١) شعراء النصرانية : ص ٢٧٤

(٢) شعراء النصرانية : ص ١٧٠ .

(٣) ديوان بشر بن أبي خازم : ص ٢٠٥ .

(٤) شعراء النصرانية : ص ١٧٠ .

وكانوا قومنا فـبغوا علينا فقد لاقـاهم لفح السعير
ويؤكد طرفة لقومه أن الظلم هو أساس الفرقة والمهالك وينصحهم بأداء الحقوق
صونا لأعراضهم ودرءا لثورة المظلوم فيقول : (١)

قد يبعث الأمر العظيم صغيره	حتى تظل له الدماء تصيب
والظلم فرق بين حيي وائل	بكر تساقبها المنايا تغلب
قد يورد الظلم المبين أجنا	ملحا يخالط بالذعاف ويقشب
وقراف من لا يستفيق دعارة	يعدي كما يعدي الصحيح الأجرب
والإثم داء ليس يرجى برؤه	والبر برء ليس فيه معطب
والصدق يألفه اللبيب المرتجي	والكذب يألفه الدني الأخيـب
أدوا الحقوق تفر لكم أعراضكم	إن الكريم إذا يحرب يغضب

ولكن الشاعر الجاهلي لم يكن مسعر حرب فقط ، بل كان أيضا داعية سلام ، فقد
حمل عدد من الشعراء لواء الدعوة للصلح ، فنجد النابغة يتحدث عن سعيه في الصلح .

فيقول : (٢)

غرمت غـرامة في صلح قيس	ولم يتفاسدوا فيمما بنيت
فإن تغلب شقاوتكم عليكم	فلـمـي في صلاحكم سعت

كما يدعوا إلى الإبقاء على الحلف ، وعدم خيانة العهد والصلح: (٣)

قالت بنو عامر خالوا بني أسد يا بؤس للجهل ضاررا لأقـوام

(١) ديوان طرفة بن العبد : ص ٢٣ - ٢٥ .

(٢) ديوان النابغة الذبياني : ص ١٧٣ - ١٧٤ .

(٣) ديوان النابغة الذبياني : ص ٨٢ .

يَأْيُ الْبَلَاءُ فَلَا تَبْغِي بِهِمْ بَدَلًا وَلَا نَرِيدُ خِلَاءً بَعْدَ إِحْكَامِ
فَصَّالِحُونَا جَمِيعًا إِنْ هَذَا لَكُمْ وَلَا تَقُولُوا لَنَا أَمْثَالَهَا عَامِ

وقد تأثر بعض الشعراء بدعوة زهير إلى نبذ الحرب ومن هؤلاء أبو قيس صيفي
بن الأسلت الأوسي حيث نراه يقول : (١)

مَنْ تَبَعْتُهَا تَبَعْتُهَا ذَمِيمَةً هِيَ الْغَوْلُ لِلْأَقْصَيْنِ أَوْ لِلْأَقَارِبِ
تَقْطَعُ أَرْحَامًا وَتَهْلِكُ أُمَةً وَتَبْرِي السَّدِيفَ مِنْ سَنَامٍ وَغَارِبِ
وَتَسْتَبْدِلُوا بِالْأَتْحِمَةِ بَعْدَهَا شَلِيلًا وَأَصْدَاءَ ثِيَابِ الْمَحَارِبِ
وَبِالْمَسْكِ وَالْكَافُورِ غَيْرًا سَوَابِغًا كَأَنْ قَتَرْنَاهَا عَيُونَُ الْجَنَادِبِ
فَلِيَاكُمُ وَالْحَرْبُ لَا تَعْلَقُنْكُمْ وَحَوْضًا وَنَحِيمَ الْمَاءِ مُرَّ الْمَشَارِبِ
تَزِينُ لِلْأَقْوَامِ ثُمَّ يَرُونَهَا بِعَاقِبَةٍ إِذْ بَيَّنْتَ أَمَّ صَاحِبِ
تَحْرِقُ لَا تَشْوِي ضَعِيفًا وَتَنْتَحِي ذَوِي الْعِزِّ مِنْكُمْ بِالْخَتَفِ الصَّوَابِ
أَلَمْ تَعْلَمُوا مَا كَانَ فِي حَرْبٍ دَاحِسٍ فَتَعْتَرُوا أَوْ كَانَ فِي حَرْبٍ حَاطِبِ
وَكَمْ قَدْ أَصَابَتْ مِنْ شَرِيفٍ مُسَوِّدٍ طَوِيلِ الْعِمَادِ ضَيْفَهُ غَيْرِ خَائِبِ
يُخْبِرُكُمْ عَنْهَا أَمْرٌ حَقَّ عَالَمٍ بِأَيَّامِهَا وَالْعِلْمُ عِلْمُ التَّحَارِبِ
فَبِيعُوا الْحَرَابَ يَلْمُحَارِبٍ وَاذْكُرُوا حَسَابَكُمْ وَاللَّهُ خَيْرُ مُحَاسِبِ

يصف الأعشى مدحوه ، فيقول : (٢)

أَخُو الْحَرْبِ إِذْ لَقِيتُ بَازِلًا سَمَا لِلْعَلَا وَأَحْلَ الْجِمَازَا

ويصف ذُرَيْدُ بْنُ الصَّمَةِ أَخَاهُ فيقول : (٣)

(١) ديوان أبي قيس : ص ٦٦ - ٦٨ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ٩٩ .

(٣) الأصمعيات : ص ١٠٨ .

رئيس حروب لا يزال ربيئة مشيحا على محقوف الصلب ملبد
ويوصف القوم بأنهم مساعير حروب ، كما يوصف الرجل بأنه مسعر حرب
ومن ذلك قول ثعلبة ابن صعير : (١)
حسني الفكاهة لا تدم لحامهم سبطى الأكف وفي الحروب مساعر
ويقول النابغة : (٢)
شعت عليها مساعير لحربهم شم العرائن من مرد ومن شيب
وتقول الخنساء : (٣)
وألحق القوم حربا ليس يلقحها إلا المساعير أبناء المساعير
ولا بد أن يكون القائد الزعيم خبيرا بالحرب ، فنرى لقيطا ينصح قومه أن يقلدوا
منهم رجلا قادرا على الاضطلاع بأمر الحرب فيقول : (٤)
وقلدوا أمركم لله دركم رجب الذراع بأمر الحرب مضطلعا
ونرى الفارس يفتخر بأن الحرب لم تضعفه ، فنرى عنترة يقول : (٥)
فما أوهي مراس الحرب ركني ولكن ما تقادم من زماني
وقد علمت بنو عبس بأني أهش إذا دعيت إلى الطعان
وأن الموت طوع يدي إذا ما وصلت بنانها بالهندواني

(١) المفضليات : ص ١٣٠ .

(٢) ديوان النابغة : ٥١ .

(٣) ديوان الخنساء : ١٢٧ .

(٤) مختارات شعراء العرب : ص ١٨ .

(٥) ديوان عنترة : ص ٢٥٧ .

ويبرز السلاح مكملا لنموذج البطل المحارب ، فكلما كان السلاح ماضيا - كان
الفارس قادرا على تحقيق بطولته ، واستكمال نموذجه . يقول عنتره : (١)

ورماحنا تكف النجيع صدورها وسيوفنا تخلي السرقاب فتختلي
ويقول أيضا : (٢)

ذكر أشق به الجماحم في الوغي وأقول لا تقطع يمين الصيقل
ويصف أوس بن حجر أسلحته فيقول : (٣)

وإني امرو أعددت للحرب بعدما	رأيت لها نابا من الشر أعصلا
أصم ردينيا كأن كعوبه	نوى القسب عراضا مزجا منصلا
وأبيض هنديا كأن غرار	تلألؤ برق في حبي تكللا
إذا سل من جفن تاكل أثره	على مثل مصحاة اللجين تأكلا
ومبضوعة من رأس فرع شظية	بطود تراه بالسحاب مجلا
على ظهر صفوان كأن متونه	عللن بدهن يزللق المتزلا

والذي نلاحظه أن أوسا في وصفه لأسلحته "مغرم برسم دقائق الصورة ، محب
لتفصيلها وتفريعها وإضافة التشبيهات والصور لكل جزء فيها" (٤) فهو يصف القوس
والرمح والسيف وصفا وافيا لا أثر فيه للانفعال ، فقد استغرقته الصنعة ، مما جعلنا نرى
السلاح ولا نرى الفارس ، أما عنتره فإنه يقدم لنا السلاح والفارس معا ، فكأنهما شيء
واحد يعبر عن عالم الحرب الذي استغرق عنتره ، فسيفه سيف محارب بطل مقدم يشق به

(١) ديوان عنتره : ص ٢٥٩.

(٢) ديوان عنتره : ص ٨٣ - ٨٦.

(٣) ديوان أوس بن حجر : ص ٨٣ - ٨٦.

(٤) د. سيد حنفي حسنين : الشعر الجاهلي مراحل واتجاهاته الفنية ، ص ١١٤.

الجماحم شقا ، وقد جاء ذلك من خلال اهتمام عنتره بالحدث ، أكثر من اهتمامه بوصف سلاحه واستيفاء صورته .

كما يبرز الفرس بوصفه عنصرا أساسيا للحرب ، وعنصرا مهما من عناصر نموذج البطل المحارب ، فنرى عنتره بعد حديثه عن بطولته وسلاحه ، يتحدث عن فرسه الذي اقتحم به المعركة فيقول: (١)

ولرب مشعلة وزعت رعالها	بمقلص نهد المراكل هيكل
سلس المعذر لا حق أقرابه	متقلب عبثا بفأس المسحل
نهد القطاة كأنها من صخرة	ملساء يغشاها المسيل بمحفل
وكان هادية إذا استقبلته	جذع أذل وكان غير مذلل
وكان مخرج روحه في وجهه	سربان كانا مولجين لجيال
وكان متنيه إذا جردته	ونزعت عنه الجمل متنا أيل
وله حوافر موثق تركيبها	صم النسور كأنها من جندل
وله عسيب ذو سبيب سائغ	مثل الرداء على الغنى المفضل
سلس العنان إلى القتال فعينه	قبلاء شاخصة كعين الأحول
وكان مشيته إذا نهته	بالنكل مشية شارب مستعجل
فعليه أقتحم الهياج تقحما	فيها وأنقض انقضا الأجدل

فعنتره يستقصي أوصاف فرسه ، وكأنما يصف معدة من معدات الحرب . وإذا كان عنتره يصف فرسه من منطلق الفخر بما يمتلك ، فإن هذا الوصف يؤكد قيمة من قيم الفروسية ، ويتجاوز بمعطياته الصورة المكررة للفرس في الحياة اليومية ، كما يمثل دعوة ضمنية لامتلاك الخيل بوصفها وسيلة من وسائل الحرب . والأوصاف التي قدم بها عنتره فرسه أكثرها يتصل بالإطار العام لوصف الخيل في الشعر الجاهلي ، ولكننا نلاحظ أن

(١) ديوان عنتره : ص ٢٥٩ - ٢٦٢ .

عنتره قد عنى بإبراز قوة فرسه و غرابته ، فهو فرس مخيف يشارك في صنع الرهبة التي تسعى
عنتره لتحقيقها لنفسه.

وقد استمد الشاعر لفرسه عناصر القوة فردفه من صخر ، وعنقه جزع نخلة ومنحاره
كهفان يسكنهما الضباع ، ومنتاه متنا أيل ، وحوافره موثق تركيبها كأنها من جنس
وقد استطاع الشاعر بوصفه للفرس أن يحقق له عناصر القوة ، والصلابة والسرعة
والإقدام.

وهي عناصر أساسية في بناء النموذج الإنساني ، وبهذا يصبح الفارس وسلاحه
وفرسه شيئا واحدا متلاحما يفتحهم المعركة فيحدث الرهبة ، ويصنع التدمير الذي كان
الشاعر يحرص على أن يقرنه بنموذجه.

* * *

وإذا تأملنا الصورة التي قدمتها الخنساء لأخيها صخر من حيث اتصالها بالحرب ، نجد
أن الخنساء قد وفرت لهذه الصورة القيم الحربية التي يجب أن تتحقق للفارس الزعيم في
إطار تصور شعراء العصر الجاهلي . تقول الخنساء :

جمال ألوية شهاد أجيبة	قطاع أودية للوتر طلابا ^(١)
سم العداة وفكاك العناية إذا	لاقي الوغى لم يكن للقرن هيابا ^(٢)
فارس الحرب والمعمم فيها	مدره الحرب حين تلقى نطاحا ^(٣)
أنحو الخزم في الهيجاء والعزم في التي	لوقعتها يبيض سود المسائح ^(٤)

(١) ديوان الخنساء : ص ٥ - ٦

(٢) الديوان : ص ٣٥ .

(٣) الديوان : ص ٣٦ .

(٤) الديوان : ص ٤٠ .

صلب النحيظة وهاب إذا منعوا
جلد جميل الحيا كامل ورع
حامي العرين لدى الهيجاء مضطلع
ويهتز بالحرب عند النزال
طويل النجاد رفيع العما
يجيد الكفاح غداة الصيا
وينهض للعليا إذا الحرب شمرت
حلف الندى وعقيد الجحد أي فتي
وكان لزاز الحرب عند شوبها
وقواد خيل نحو أخرى كأنها

وفي الحروب جرى الصدر مهصار^(٥)
وللحروب غداة الروع مسعار^(٦)
بذى سلاح وأنياب وأظفار^(٧)
كما اهتز ذو الرونق المقطع^(٨)
د ليس بوغدد ولا زممل
ح حامي الحقيقة لم ينكل^(٩)
فيطفئها قهرا وإن شاء أضرم^(١٠)
كالليث في الحرب لا نكس ولا وان^(١١)
إذا شمرت عن ساقها وهي ذاكية
سعال وعقبان عليها زبانية^(١٢)

فالمحاور الأساسية للنموذج الإنساني - في اتصاله بالحرب ، كما قدمتها الخنساء -

تتمثل في القوة ، فهو أخو الحزم والعزم ، سم العداة ، صلب النحيظة ، جلد ، كامل ،
ليس بنكس . وتتمثل أيضا في الإقدام والجرأة فهو لم يكن للموت هيا ، وهو "للوثر
طلابا" ، جرى الصدر مهصار ، يفري الرجال بأنياب وأظفار ، كالليث ، ليس بوان .

(٥) الديوان : ص ٧٥ .

(٦) الديوان : ص ٨١ .

(٧) الديوان : ص ١١٧ .

(٨) الديوان : ص ١٦٥ .

(٩) الديوان : ص ٢٢٤ .

(١٠) الديوان : ص ٢٣٥ .

(١١) الديوان ، ص ٢٤٧ .

(١٢) الديوان ، ص ٢٥٩ .

والمحور الثالث : خبرته بالحرب وقدرته على القيادة ، فهو جمال ألوية ، ومدته حرب وفارس الحرب والمعمم فيها ، يهتز للحرب عند النزال كالسيف ، يجيد الكفاح غداة الصباح ، يطفئ الحرب ويشعلها ، لزاز الحرب ، قواد خيل.

فهذه الصفات تدخل في صميم بناء النموذج الإنساني للفارس في الشعر الجاهلي، فالقوة والإقدام والخبرة بالحرب تمثل المحاور الأساسية لنموذج الفارس البطل .

ومن النماذج الشعرية الجيدة التي قدمها عنتره بن شداد للفارس المحارب ما جاء في معلقته حيث يقول: (١)

هلا سألت الخيل يا بنه مالك	إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
إذ لا أزال على رحالة سابح	نهد تعاوره الكماسة مكلّم
طوراً يعرض للطعان وتارة	ياؤى إلى حصد القسي عرمم
يخبرك من شهد الوقائع أنني	أغشى الوغي وأعف عند المغنم
ومدحج كره الكماسة نزأله	لا ممعن هرباً ولا مستسلم
جادت يداي له بعاجل طعنة	مثقّف صدق القناة مقوم
برحية الفرعين يهدي جرسها	بالليل معتس السباع الضرم
كمشت بالرمح الطويل ثيابه	ليس الكريم على القنا بمحرم
وتركته جزر السباع ينشنه	ما بين قلة رأسه والمعصم
ومشك سابعة هتكت فروجها	بالسيف عن حامي الحقيقة معلّم
ربذ يده بالقداح إذا شتا	هتاك غايات التجار ملوم
بطل كأن ثيابه في سرحة	يُحذى نعال السبت ليس بتوّم
لما رأي قد قصدت أريده	أبدى نواجذه لغير تبسم

(١) ديوان عنتره : ٢٠٧ - ٢١٥ .

فطعنته بالرمح ثم علوته عهدي صافي الحديد مخدّم
عهدي به شد النهار كأنما خضب اللبان ورأسه بالعظم
في حومة الموت التي لا تشتكى غمراتها الأبطال غير تغمغم
إذ يتقون بي الأسنة لم أخجم عنها ولو أني تضايق مقدمي

يطلب عترة من محبوبته أن تسأل الخيل عن بطولته وإقدامه إن كانت جاهلة بها، وهو حين يطلب منها أن تسأل الخيل، يكون قد وحد بين الفرس والفارس، كما تبرز ثقته بالخيل التي لا تنكر بطولته إن أنكرها الناس، وقد استخدم الشاعر (إن) التي تفيد الشك، لأنه واثق من علمها بما يريد أن يخبرها به وعندما يقول لها (إذ لا أزال على رحالة سابح) يعكس اندماجه في حياة الحرب، وكأنما أصبحت حياته كلها على ظهور الخيل. والفرس الذي اتخذ الشاعر سابح تداوله الأبطال مرة بعد مرة. وعندما يصرح الشاعر بأنه يغشى الوغي يكشف عن إحساس عميق بنفسه، فهو لا يدخل الحرب فرداً كغيره من الأفراد، وإنما يغشاها فيملؤها بدخوله، وكأنه جيش قائم بذاته، ولكنه على الرغم من ذلك يعف عن المغنم، وكأنما أراد الشاعر أن يُعلن نفوره من التكالب على الغنائم، أو يبرر عدم نيته نصيباً عادلاً منها. ثم يصور لنا قوة الفرسان الذين يقاتلهم ويصرعهم برمح الصلب، فتفور دماؤهم بصوت يهدي إليها السباع، ويقدم حكمة تتصل بالحرب من ناحية، وبرؤيته الذاتية من ناحية، أخرى فيقول: (ليس الكريم على القنا محرم) فالحرب لا تفرق بين الناس، وكأنه يقرر مبدأ المساواة الذي يفتقده، ويحن إليه، ففي الحرب يصبح الجميع أمام الموت سواءً، لا يدفع عن المتقاتلين حسب ولا نسب، وإنما ينتصر الفارس بقوته ومهارته، وهو عندما يصور البطل الذي صرعه وقد فارت دماؤه وأصبح لحماً للسباع وإنما يكشف عن نوع من التشفي من الأحرار جميعاً في صورة هذا الرجل الكريم الذي تركه صريعاً. ثم ينتقل إلى الفخر ببطولاته، فكم من درع هتك فرجها بالسيف عن فارس معلم يحمي الحقيقة كأنه شجرة عظيمة، ويصور خوف هذا البطل منه تصويراً يكشف عن قدر من السخرية والتشفي، فالفرس يكشف

عن أسنانه دون تبسم ، ولا شك أن عنترة في تصويره لنفسه وبطولته وقاتله وقتله للأبطال - يكشف عن نزعة تدميرية ، وكأنه ينتقم من الأحياء أو الأحرار بخاصة ، وكأنما وجد الشاعر في عالمه الشعري نوعاً من التنفيس عن رغباته الباطنة ، والتعويض عما يشعر به من حصر وقهر اجتماعي ، إزاء هؤلاء الناس الذين سلبوه حريته .

ويمتاز النموذج الذي قدمه عنترة بالطول والحركة التي نتجت عن اهتمام باستخدام الجملة الفعلية ، تلك الحركة التي جسدت حركة الأحداث فيز النموذج البطولي من خلال ملاقاته هذا الفارس للأبطال وقهره لهم وقد عني الشاعر باستخدام الإيقاع الصوتي الذي أضاف إلى الحركة الدرامية غنائية بارزة ، كما نلاحظ أن القافية - وهي مطلقة غير مؤسسة - قد توافقت مع حركة النص السريعة .

ويقدم زهير بن أبي سلمى صورة للقبيلة المحاربة وأفرادها المستعدين دائماً لنجدة من يستغيث بالسلاح والخيول ، تلك القبيلة التي تبدو وكأنها كتيبة حربية فيها القائد البطل ، والفرسان المطيعون ، يقول زهير: ^(١)

إذا فرعوا طاروا إلى مُسْتَفِئِهِمْ	طوالَ الرماح لا قِصَّارٌ ولا عُزْلُ
فإن يقتلوا فيشتفى بدمائهم	وكانوا قديماً من منايهم القتلُ
بِخَيْلٍ عَلَيْهَا جِنَّةٌ عَبْرِيَّةٌ	جَدِيرُونَ يَوْمًا أَنْ يَنَالُوا وَيَسْتَعْلُوا
عليها أسودٌ ضارياتٌ لبوسهم	سَوَابِغٌ بِيضٌ لَا يَحْرِقُهَا الثُّبُلُ
إذا لقحت حرب عوان مُضْرَّةٌ	ضُرُوسٌ تُهَرُّ النَّاسَ أَنْيَابُهَا عَصْلُ
قضاعيةٌ أو أختها مضريَّةٌ	يحرق في حافاتِها الخطبُ الجَزْلُ
تجذهم على ما خيلت هم إزاءها	وإن أفسد المالَ الجماعاتُ والأَزْلُ
يُحْشُونَهَا بِالمِشْرِفِيَّةِ وَالْقَنَّا	وفتيانٍ صدقٍ لا ضعافٌ ولا تُكُلُ
هُم خَيْرٌ حَيٌّ فِي مَعَدٍ عِلْمُهُمْ	لهم نائلٌ في قومهم ولهم فَضْلُ

(١) ديوان زهير : ص ١٠٢ - ١٠٨ .

تَهَامُونَ بَجْدِيُونَ كِيداً وَتُجْعَةٌ
لِكُلِّ أَنَسٍ مِنْ وَقَائِعِهِمْ سَجَلُ
هُمْ ضَرَبُوا عَنْ فَرْجِهَا بِكْتِيَةٍ
كَبِيضَاءِ حَرَسَ فِي طَوَائِفِهَا الرَّجُلُ
مَتَى يَشْتَجِرُ قَوْمٌ يَقُولُ سَرَوَاتِهِمْ
هُمْ بَيْنَا فَهْمٌ رِضَاءٌ وَهُمْ عَدْلُ
هُمْ جَرَدُوا أَحْكَامَ كُلِّ مُضِلَّةٍ
مِنَ الْعُقْمِ لَا يُلْقَى لَأَمْثَالِهَا فَصْلُ
بِعَزْمَةِ مَأْمُورٍ مُطِيعٍ وَآمِرٍ
مَطَاعٍ فَلَا يُلْفَى لِحَزْمِهِمْ مِثْلُ

يمثل هذا النموذج صورة لقبيلة محاربة ، أبناؤها من النجباء والسادة ، يغيشون من يستغيث بهم ، طوال الرماح كناية عن كمال خلقهم ، فليسوا قصاراً ولا عزلاً من السلاح . إن قتلوا يشتفى بدمائهم لأنهم أشرف ، يرضى بهم من قتلهم ، وقد كانوا قديماً من منايهم القتل ، فهم أبناء حروب ، يرون من العار أن يموتوا حتف أنوفهم والشاعر يواجه إحساسه بقصور الإنسان بتصوير مفارق ، فيشبه هؤلاء الناس بمن من جن عبقر ، ولهذا فإنهم جديرون بأن ينالوا ما يشاءون ، وأن يسودوا ويعلوا ، وكأن الشاعر يطلب ضمناً — لتفوق الإنسان — صفات مفارقة تملو الصفات الإنسانية ، ولهذا نراه يشبههم بأسود تلبس الدروع ، ولهذا فإنهم قادرون على مواجهة الحرب الشديدة ، يوقدون بها بالسلاح والرجال .

والشاعر يكشف عن تلك النزعة التدميرية التي تكمن وراء شجاعة الفرسان عندما يصرح بأن هؤلاء الفتيان قد أصبحوا وقوداً للحرب ، كما نرى الشاعر يستوفي لهذه القبيلة عنصر القيادة ، فهم بين أمر ومأمور تجمع بينهم الطاعة والشاعر عندما يقول (بعزيمة مأمور مطيع) يقدم الجندي على القائد ، ويضيف إليه صفة العزم قبل الطاعة وكان الطاعة في هذا المجتمع عزم وقوة ، ثم يأتي قوله (وآمر مطاع) استكمالاً للصورة ، كما نراه يجمع بينهم في صفة الحزم مرة ثانية في قوله (فلا يلفي لحزمهم مثل) فالقبيلة تبدو وكأنها ثكنة عسكرية صغيرة . يمثل أفرادها القادرون على القتال جنوداً ساهرين على حمايتها ، فهم في رباط دائم .

والشاعر الجاهلي في مواضع أخرَ يقرر تحصن قومه بالمرتفعات المنيعة ، حيث يتخذون من وعورة المكان موانع طبيعية تحميهم ، كما يتخذون المراقب التي يستطلعون من فوقها الأعداء المهاجمين ، خوفاً من الإغارة والمباغطة.

ولهذا نرى كثيراً من الشعراء يفخرون بارتقائهم هذه المراقب التي يستطلعون منها أعداءهم ، يقول امرؤ القيس : ^(١)

ومرقة كالزج أشرفت فوقها
أقلب طربي في فضاء عريض
فَظِلْتُ وظل الجونُ عندي بلبده
كأني أعــدي عَن جناحٍ مهيضٍ

لقد ارتقى الشاعر هذه المراقبة الطويلة الصعبة ، حيث يرقب منها العدو وجعل يقلب طرفه ويرقب من يأتي من كل ناحية ، وفرسه قائم متأهب للركوب.

ونستطيع أن نخلص إلي أن النموذج الإنساني في مواجهة الحرب ، كان نموذجاً متماسكاً صلباً ، ففي مواجهة أهوال الحرب المدمرة التي تطحن الفرسان طحناً يقدم الشاعر الجاهلي نفسه وقومه أقوياء قادرين على مواجهتها ، متحملين لأهوالها ، صابرين على ما فيها من معاناة ومقاساة ، يواجهون الحرب في قوة وشجاعة وإقدام ، لا يهابون الموت وإنما يعشقونه ويحبونه ، وهي صورة تختلف اختلافاً ظاهراً عن صورة الإنسان في مواجهة الزمن ، تلك القوة المجهولة التي ترمي بسهامها من حيث لا يدري ، ولا يستطيع عليها نصراً ، فهو في مواجهة الزمن عاجز يائس ، فالزمن منتصر دائماً ، والمعركة خاسرة لا غلبة له فيها ، ولا نصر ، ولا بطولة ، أما في الحرب ، وفي مواجهة أبناء جنسه ، فإنه يرى لها غاية ، ويجني من ورائها كسباً وحمداً تخليداً لذكره ، وحمايةً لحقيقته ، وحفاظاً على قومه ، وتأكيذاً لسلطوته وبطشه.

(١) ديوان امرئ القيس : ص ١٨٤.

والشاعر بما وفر لهذا النموذج الإيجابي من صفات وعناصر ، كالقوة ، والشجاعة ، والالتزام ، ورفض الهوان - استطاع أن يرأب الصدع النفسي والوجودي الذي أصابه وأصاب مجتمعه في مواجهتهم للزمن بوصفه القوة الفاعلة في الوجود وفق اعتقادهم . فقد ترتب على افتقادهم الإيمان بالله الخالق المدبر الحكيم العادل الرحيم ، القوى ، العليم ، المحيي ، المميت ترتب على افتقادهم هذا الإيمان ، نوع من الضياع النفسي والفكري والروحي ، وأصبحت القوة الفاعلة - متجسدة في الزمان - أساً للشر والشر والضياع والضياع.

وقد قدم الشعراء في مواجهة ذلك ، وفي مواجهة الأخطار الواقعية ، نموذج الفيلسوف المخارب ، والقبيلة المخاربة . وكان هذا النموذج نوعاً من الانتصار الرمزي على عوامل الضياع والتشتت والفناء السذني غشيت الجاهليين فكراً وعقيدة.

سابعاً : العذل على الكرم

ومن أهم الموضوعات التي تتصل بالمجتمع العذل على الكرم ، وقد قدم الشعراء الجاهليون من خلال جدهم مع العاذلة مبررات لكرمهم ، وهي مبررات تتصل بالذات وبالغير ، وبالأخلاق ، وبالمجتمع ، وبالرؤية الجاهلية للموت والحياة.

ويكشف هذا الجدل عن صراع بين الواقع والمثل الأعلى عند البعض من خلال رؤية رحية شاملة ، وقد يحدث بينهما نوع من التناقض نتيجة قصور في إدراك العلاقات العميقة ، أو الشعور باستحالة تحقيق هذا المثل الأعلى في الواقع.

"إن وجودنا إمكانية لا بد لنا - في كل لحظة - من العمل على تحقيقها. ومعنى هذا أن وجودنا هو ذلك الوعي الذي نحصله من حريتنا بوصفها فاعلية ناشطة ملتزمة مندبجة في بعض المواقف التي لا بد - في كنفها - أن تمارس ذاتها ، وهذا هو السبب في أن حريتنا تجدها نفسها دائما عند نقطة تلاقي الواقع بالمثل الأعلى ، وكأن عليها باستمرار أن تحيل الواقع إلى مثل أعلى ، وأن تحيل المثل الأعلى إلى الواقع" (١)

ويمثل حاتم الطائي لهذه الظاهرة ففي شعره نجد نزوعاً نحو تحقيق هذا المثل الأعلى وتحويله إلى واقع وتحويل الواقع إلى مثل أعلى . ومع ذلك فإننا نجد كثيراً من الشعراء الجاهليين يرفضون ما تفرضه عليهم الجماعة أو الأهل من إمساك المال .. يقول خدّاش بن زهير : (٢)

لَحَتَ عَذَالَتَايَ فَقُلْتُ مَهْلًا أَلْمَا بُصِرَا الرَّأْيَ الرَّشِيدَا
فَمَا أَصْدَرْتُمَا إِلَّا بِيخْلًا فَهَلَا أَنْ أَلْمُرَّ أَوْ أَفِيدَا

(١) مشكلة الحياة : ص ٢٣٥ - ٢٣٦.

(٢) ديوان خدّاش بن زهير : ص ٤١ .

عدّالتاي : مثني عدّالة وهي المرأة التي تبالغ في العدل.

أصدرتما : رجعتما ، أفيد من أفاد بمعنى أعطيته غيري أو استفدت به فاللحي من العدّالتين جاء من منطلق أنهما لما تبصرا الرأي الرشيد ، واستخدام (لما) الجازمة التي تفيد نفي حدوث الفعل في الحال ، وتوقع حدوثه في المستقبل يكشف عن التماس الشاعر لإيقاع العدّالتين عن اللوم حين يبصران الرأي السديد.

وسداد الرأي عند الشاعر يعني رجوعهما عن دعوتهما له بالبخل ، وهي دعوة مرفوضة من الشاعر لأنها لا تقوم على أساس سليم من وجهة نظر معنوية أو مادية.

يقول تأبط شراً: (١)

يا من لعدّالة خذالة أشب	حرق باللوم جلدي أي تحراق
تقول أهلكت مالا لو قنعت به	من ثوب صدق ومن بز وإغلاق
عاذلي إن بعض اللوم معنفة	وهل متاع وإن أبقيته باق
إني زعيم لمن لم تتركي عذلي	أن يسأل الحي عني أهل آفاق
أن يسأل الحي عني أهل معزبة	فلا يخبرهم عن ثابت لاق
سدّد خلالك من مال تجمععه	حتى تلاقي ما كل امرئ لاق

قوله : يا من لعدّالة ... أي يا من يعينني على هذا الرجل الذي يكثر عذلي وخذلاني ، ذلك الأشب الذي يكثر اعتراضه في كل أموري ... ويبدو أن أثر العدل كان شديداً على نفس تأبط شراً حتى إنه وصف ذلك العاذل بأنه حرق باللوم جلده أي تحراق أي تحرقاً شديداً.

ويبدو أن العاذل كان محقاً في لومه ، أو إنه كان يمثل صوت العقل عند الشاعر ، حيث نراه يقرر على لسان العاذل بأن عدله كان من منطلق الإشفاق والحرص على صالح

(١) المفضليات : ص ٤١ : ص ٤٩ القسم الأول

المعدول ، حيث رآه قد أهلك مالا لو قنع به وأبقاه لكان قادراً على أن يكتسب ثوباً حسناً ويقتني سلاحاً ماضياً ، وأن يعيش عيشاً كريماً.

وينتقل الشاعر في حديثه من العاذل إلى العاذلة ، فنموذج العاذلة هو النموذج الشائع المسيطر على وعي الشعراء الجاهليين . وهو يحاول أن يسترضي تلك العاذلة . فيقول : إن بعض اللوم معنفة ، وهو إقرار منه بأن بعض اللوم مفيد ، ما دام بعضه - وليس كله - غير مفيد ، ويمثل هذا تحولاً بعيداً عما قرره من أن اللوم ذو أثر سيئ على نفسه حتى وصل لدرجة الإحراق .

وينتقل الشاعر إلى التصريح بعزمه على الرحيل إن لم يتركوا عذله وينتهي الشاعر إلى تقرير وجوب إنفاق المال فيما يجب حتى يلقي نسيته المحتومة وهي الموت.

ويكشف النموذج عن ضرب من التناقض الذي سيطر على وعي الشاعر حيث نراه حائراً بين الأخذ برأي لائمه ، في وجوب الحرص على المال وبين رأيه ومسلكه في تبديد المال.

وإذا انتقلنا إلى حاتم الطائي نجد رؤية ناضجة للكرم ، وهي رؤية تقوم على أساس نظري واضح لضرورة إنفاق المال من أجل تخليد الذكر وتحقيق الذات. وتكشف قوة الحجة عند حاتم عن شخصية فذة تمثل واقعها ووجودها من خلال التحام مباشر مع هذا الواقع وذلك الوجود ، وقد رأينا في المبحث الأول ، أنه اكتسب أكثر صفاته عن أم كريمة قوية الشخصية ، وإذا كنا قد تعرضنا لعلاقة العذل بقضية الحياة والموت ، فإن العذل في أكثر المواقف لم ينفصل عن قضية إنفاق المال سواء أكان إكراماً أو مساعدة ، أو ثمناً ، كما لم ينفصل عن طلب المال والمخاطرة من أجله .

ويمكننا أن نقول أن نصيب حاتم الطائي من العذل كان أوفر من غيره وأن وجوده في ذاكرة الجماعة كان أبعد ، وأن سيطرة نموده على وعي الأمة ونفاذه فيها عبر

الأجيال كان مقترنا بهذا العذل فلولا أنه فعل ما استوجب عذل مجتمعه وزوجته وعشيرته ، لما بقى في ذاكرة الأمة مثلاً على الكرم المفرط والمروءة والأريحية.

يقول حاتم الطائي: (١)

وعاذلة هبت بليل تلومني	وقد غاب عيوق الثريا فعرّدا
تلوم على إعطائي المال ضلة	إذا ضن بالمال البعيل وصرّدا
تقول ألا أمسك عليك فإنني	أري المال عند المسكين معبدا
ذريني وحالي إن مالك وافر	وكل امرئ جارٍ على ما تعودا
أعاذل لا ألوك إلا خلية	فلا تجعلني فوقى لسانك مسردا
ذريني يكن مالي لعرضي جنة	يقبى المال عرضي قبل أن يتبددا
أريني جواداً مات هزلاً لعلني	أري ما ترين أو بخيلاً مخلددا
وإلا فكفني بعض لومك واجعلي	إلى رأي من تلحين رأيك مسندا
يقولون لي أهلك مالك فاقتصد	وما كنت لولا ما تقولون سيدا

يقدم حاتم الموقف من خلال جدل مع تلك العاذلة التي هبت بليل تلومه على إعطائه المال دون روية في الوقت الذي يضمن فيه البخلاء بمالهم ويصونونه ، وهو يستخلم الفعل (هب) الذي يعكس تحفز العاذلة ، وينتقل من الجدل غير المباشر إلى حوار مباشر لما دار بينهما فهي تقول له : أمسك عليك ، أي لا تفرط في العطاء ، فإنني أرى للمال عند المسكين قيمة وقدرًا.

ثم نراه يرد عليها بذلك القول الذي يتكرر عند الشعراء الجاهليين عندما يرفضون ما تدعوهم إليه المرأة فيقول : ذريني وحالي ... وقد جاءت جملة (إن مالك وافر : تعليلاً

(١) ديوان حاتم الطائي : ص ٢٦.

لهذا الأمر وجاءت جملة وكل امرئ جار على ما تعودا (تعميقاً لهذا التعليل وكشفاً عن أن كرمه طبع أصيل في نفسه لا يستطيع أن يغيره .

ثم يخاطبها مستخدماً الهمزة أداة للنداء ، مُرححاً للمنادي وكأنه يريد أن يقربها لترعوي وتبتعد عن عدله ولومه ، وهو يقرر أنه لن يترك مسلكه الذي نشأ عليه ، وأصبح طبعاً من طباعه وجاء ذلك تعليلاً للنهي "فلا تجعلني فوق لسانك مبرداً" وفي ذلك تجسيد لأثر العذل واللوم الذي يأكل من نفس الشاعر وجسمه كما يأكل المبرد من الخشب أو الحديد.

ويعود مرة أخرى لفعل الأمر "ذريني" وكأنه شعر أنها مازالت على عدلها فأمرها أن تتركه مُعللاً لهذا الأمر فيقول :

ذريني يكن مالي لعرضي جنةً يقى المال عرضي قبل أن يتبددا

وينتقل إلى نوع من المحاجة تعميقاً لرأيه ودحضاً لدعوتها له بالابتعاد عن الإسراف في الكرم ، فيقول : أريني جواداً مات هزلاً لعلي أرى ما ترين . يتضمن الأمر استبعاداً لما يطلبه منها وتعجيزاً لها.

ثم يرشح هذا الادعاء بحجة أقوى فيعطف على ذلك: "أو بخيلاً مخلداً" .

وهو حين يصل إلى هذا التعجيز يرى أنها قد أوشكت على أن تقتنع فيطلب منها أن تكف عن لومها وأن تجعل رأيها سنداً لرأيه ، ويستخدم إن الشرطية التي تدل على الشك فيقول:

وإلا فكفي بعض لومك واجعلي إلى رأي من تلحين رأيك مسنداً

والمعنى وإن لا تفعلي فكفي ... واجعلي...

وحين يصل إلى ذلك يبدأ في سرد مآثره ، وينتقل إلى جدل بينه وبين بعض اللائمين الذين يقولون له :

أهلكته مالك فاقصد . فيرد بقوله : لولا هذا الكرم الذي تلوموني عليه لما أصبحت سيداً فيكم .

وهذا يعكس شعوراً من المنافسة بين حاتم الطائي وبينهم والعذل هنا يأخذ صورة من صور الإحساس بالغيرة على الرغم من أن حاتم قد استخدم الفعل (يقول) معبراً عن لومهم وعذلهم ولحيهم ، في الوقت الذي يستخدم العذل واللوم واللحي للتعبير عن درجة أقل من اللوم عند زوجته قد تصل إلى العتاب .

وهذا يعكس نوعاً من الفطنة في استخدام الألفاظ في المواقف المتشابهة ، فزعامة حاتم وسيادته توجب عليه انتقاء الألفاظ حين يتحدث إلى العشيرة ولا نستبعد أن تكون العاذلة رمزاً لهؤلاء اللاتمين ، فالانتقال من الحديث إلى العاذلة انتقال يلقي تساؤلاً ، فاستخدام ضمير الجمع في البيت الأخير يؤكد أن اللاتمين كثيرون ، وأن العاذلة لم تكن زوجته فقط ، بل إن سيرة حاتم نفسه تؤكد إن المحيطين بحاتم كانوا يحرصون نساءه عليه متخذين من إفراطه في الكرم وسيلة لذلك.

وهذا لا يلغي اتصال الحوار بالعاذلة لأنها واحدة من مجموع ، كما لا يلغي تعبیر هذا الأنا الأسفل للشاعر أو عن الصوت المضمّر عنده ، والذي لا ينفك يحاوره مستفهماً عن جدوى هذا الكرم وصوابه.

وإذا تأملنا التشكيل اللغوي نجد أنه يعكس تجربة شعرية ناضجة ، ويعكس رؤية شعرية واعية ، وقد تم التناسب بين المحتوى والتشكيل الشعري ، فجاءت الألفاظ والتراكيب بواني موضوعية في جسد القصيدة ، فلم نشعر بتواء في البناء ، أو بـقفافية مجلوبة ، بل إن التكرار قد جاء معبراً عن موقف نفسي عميق ، وعن إحساس إنساني بمشكلة تقض مضجع صاحبها والمحيطين به من الأصدقاء وغير الأصدقاء.

وقد استخدم الشاعر الأمر والنهي ووظفهما لتصوير الموقف " ألا أمسك عليك"،
 "ذريني وحالي"، "فلا تجعلني فوقى لسانك"، ذريني أريبي، فكفي... واجعلي،
 فاقتصد.

كما استخدم الأفعال استخداماً أشاع في الأبيات حركة واضحة، وتسير تلك
 الحركة من خلال استخدامه للأفعال كما يلي:

"هبت بليل، تلومني، غاب، فغردا، تلوم، ضن، وصرّدا، تقول، أمسك،
 أرى، ذريني، تعودا، ألوك، تجعلني، أريبي، أرى، كفي، اجعلي، تلحين، يقولون،
 أهلك، فاقتصد، كنت، تقولون"

ولا شك أن هذا التكثيف في استخدام الأفعال يجسد الموقف ويعده عن الرتابة،
 ويقربه من الواقع قرباً يؤكد صدق التجربة الواقعي والفني.

* * *

وفي قصيدة أخرى نرى حالماً يقدم موقفاً آخر، يتعرض فيه للوم
 عاذلتين، فنراه يقول: د / ص ٤٤

تلومان متلافاً مفيداً ملوّمَا	وعاذلتين هبّتا بعد هجعة
فني لا يرى الإتلاف في الحمد مُغرّما	تلومان لم اغور النجم ضلة
ولو عذرائي أن تبيتا وتصرّما	فقلت وقد طال العتاب عليهما
كفي بصروف الدهر للمرء مُحكما	ألا لا تلوماني على ما تقدما
ولست على ما فاتني متندّما	فإنكما لا ما مضى تُدرّكانه
إذا مت كان المال نهياً مُقسّما	أهن للذي تهوى التلاد فإنه
به حين نخشى غير اللون مُظلما	ولا تشقين فيه فيسعد وارث
وقد صرت في خط من الأرض أعظمّا	يقسمه غنما ويشري كرامة

قليلٌ به ما يحمدنك وارث
إذا ساق مما كنت تجمع مغنما
تحمل عن الأدين واستبق ودهم
ولن تستطيع الحلم حتى تحلما
متى ترق أضغان العشيرة بالأنسا
وكف الأذى يحسم لك الداء محسما
وما ابتعثني في هَوَايَ لجاجة
إذا شئت ناويت أمراً السوء ما نزا
إليك ولا طمتُ اللقيم الملطما

تمثل هذه الأبيات بنية متراكبة لا يمكن لمن يريد أن يتعرف على موقف الشاعر في رفضه لعذل العاذلتين إلا أن يضمهما إلى بعضهما ، ويراهما في تراكبهما وتفاعلهما ، لأن الشاعر يقدم من خلالهما رؤيته الشعرية التي يبرر بها موقفه ورفضه للعذل على كرمه المفرط .

والشاعر يتخير للعذل الوقت الذي يخلو فيه المرء إلى نفسه ، أو يخلو إلى زوجته وتخلو هي إليه.

ويتخير الشاعر لنفسه جملة من الصفات المباشرة هي:

فتى ، متلاف ، مفيد ، ملوم ، لا يرى الإتلاف في الحمد مغرمًا ، لا يتندم على ما فات ، ولا تبتعثه في هواه لجاجة ، كما قدم جملة من الصفات التي ضمنها رؤيته من خلال ما قدمه من وصايا وحكم تدور حول الكرم والحلم والعقل ... وإذا تأملنا المحاور اللفظية الأساسية لما وصف به نفسه وجدناها :

(متلافًا ، مفيدًا ، ملومًا) ...

ومتلاف صيغة مبالغة من أتلف المال إتلافا فهو متلف ومتلاف . وجاء في اللسان

عن مفيد:

"أفدت المال أي أعطيته غيري ، وأفدته : استفدته . وكأنما أفاد المال : أي أعطاه وأنفقه لفائدة يراها" (١)

وهذا يعكس إحساس الشاعر بأن إنفاقه للمال ليس تضييعاً له ، بل هو جلب لفائدة عظيمة هي تخليد الذكر واكتساب الحمد ، انطلاقاً من قناعته بأنه لا يرى إلا تلاف في الحمد مغرمًا.

أما : مُلَوِّمٌ ، فهي مبالغة من اسم الفاعل (مُلَوِّمٌ)

وهذا المحور هو البنية الأساسية للفارس الكريم :

فالرجل الذي يكثر الناس عذله ولومه هو الإنسان الكامل من وجهة نظر حاتم وغيره من شعراء العصر الجاهلي ، وهذا يقترب إلي حد كبير من تصور الوجوديين المحدثين للإنسان : فسارتر يرى أن الإنسان موقف ويرى الآخريين هم الجحيم بعينه "Les autres cest l'enfer" "L, homme EST situation" فالآخرون قد وجدوا ليسلوبي حريتي أو بمعنى قريب من تصور الجاهليين : أن الآخريين قد وجدوا ليعذلوبي وليلوموبي ، ولهذا نستطيع أن نقول إنه كلما كان الإنسان معذلاً ملوماً - كان موجوداً بالمعنى العميق لهذه الكلمة ، أو أن الوجود الحق لا بد أن يقابل بالرفض من الآخريين ، ومن ثم باللوم والعذل . وكأن الآخريين لا يرضون إلا عن الإنسان الذي يعيش حياة عادية ، أو كأنه بسعيه لتحقيق حضرة عميقة ووجود أصيل وبما يتصف به من طموح زائد وسعي نحو شراء الحمد تخليداً للذكر يسلبهم بعض وجودهم ؛ ولهذا كان رفض العذل مواجهة بين الإنسان الطموح والرافضين لمسلكه المفرط في السخاء ، ولهذا فإن هذا المسلك لبعده عن المعتاد ، ولرفض الجماعة له - يطلب تبريراً وتعليلاً ، سواء كان التبرير متصلاً بالافتخار أم الاعتذار.

(١) اللسان مادة فاد.

وقد أحالنا الجدل بين الشاعر والعاذلتين إلى علاقات خاصة بين العاذل والمعاذول ؛ فالعاذل يؤول إلى العتاب : (فقلت وقد طال العتاب عليهما) ورد العتاب هنا اعتذار من الشاعر . كما يربط الشاعر قضية الكرم وما استتبعها من لوم بقضية الزمن والحياة والموت .

لقد علمته الأيام أن في البذل حياة ، وأن إتلاف المال في البذل ليس مغرمًا . وهو يخرج من ذلك بتلك المقولة :

"كفى بصروف الدهر للمرء محكما"

فصروف الدهر هي التي تعلم المرء الحكمة خير تعلم .

ويربط الشاعر ذلك بحقيقة أن ما مضى لا يدرك وأنه لا يتندم على ما فات . ويعكس هذا إحساساً بأن ظاهر ما فات قد يبعث على الندم ولكنه لا يتندم لمعرفته بما وراء هذا الظاهر .

وينتقل الشاعر إلى الحكمة وكأنه بعد هذه الحاجة رأى أنه قد أصبح في موضع يؤهله لأن يقدم الوصايا . وهي وصايا تعمق من رؤيته وتبرر مسلكه ، وتكشف عما وراء هذا المسلك من نظر بعيد ورأي شديد .

وتدور هذه الوصايا حول وجوب إكرام النفس فمن يهن نفسه لا يكرمه دهره ، كما تدور حول وجوب بذل المال لمن نهوى ، ويرتبط ذلك بحقيقة أن المال يصير بعد موت صاحبه نهياً مقسماً ، وهذا يكشف عن نظرة جاهلية فيها كثير من العداء للوارث ، فالوارث يرث المال ، وقليل ما يحمد موروثه ، وكأن المال الذي آل إليه غنيمة ، ولهذا فإن بذل المال أجدى لصاحبه من أن يتركه للوارث يقسمه غنماً ، ويشترى به لنفسه نفعاً ومجداً في حين يصير صاحبه إلى القبر دون أن يحمد له أحد صنعا ، وقبل أن يشتري بماله حمداً وخلوداً وذكرًا .

وللمال وظيفة مهمة ، فبه - يتحمل المرء عن ذوى قرباه مغارمهم ، ويشد أزرهم ،
ويطعم فقيرهم.

ومن اللافت للنظر انتقال الشاعر من طلب البذل إلى حكمة تقول أن المرء لن
يستطيع الحلم حتى يتحلم ، وصيغة تفعل تكشف عن محاولة الدخول في الفعل وتكلفه^(١)
ويربط الشاعر بذل المال بالحلم والأناة وكف الأذى ، لأنها بانيات أساسية
لشخصية الزعيم.

وينتهي الشاعر إلى تلك الحقيقة التي سلك عنها في مسلكه : وهي أنه لا يطلب
الشيء عن هوى ولجاجة ، إذا ظهر له أنه عاجز عن إدراك ما يطمح إليه.

فالكرم ، وطلب الحمد والسيادة ، تصدر عن طبع في نفس الشاعر وعن روية
وحكمة ، وعن إدراك لبواطن الأمور ، ومن هنا فإن العذل لا يكشف عن بعد نظر ، أو
سداد رأي ، ولهذا فإن العاذلتين هنا تمثلان الأنا الأسفل للشاعر وتمثل للسوقة في المجتمع ،
وتمثل الجانب المادي في الحياة ولسنا بذلك نعزلها عن واقعيتها ، فنقول إن الشاعر قد
اختلق هذا الأمر اختلاقاً واتخذ من العاذلتين ستاراً للتحاور مع النفس والمجتمع
والوجود ، دون أن يكون هناك عاذلتان ، لأن معطيات التجربة يمكن أن تسير على نحو
ليس فيه تعسف لاستبطان الأمور ، فليس بمانع أن تكون العاذلتان حقيقتين ، في حين
يشير بهما الشاعر إلى نوازع وقوى لا يرضى عنها ، سواء أكانت في نفسه أم في
الواقع ، وتصبح مع واقعيتها رمزاً لتلك القوى أو تكونا معادلتين لهذه النوازع والقوى
التي لا يرضى عنها.

ولا شك في أن حاتم الطائي كان شاعر قضية ، وقد امتزجت قضيته وشخصيته في
بنية القصيدة ، وأصبح الموقف هو جماع ما بينهما ، وحين يكون هناك موقف يكون

(١) ابن مالك ، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، ص ١٩٨.

قضية وشخصية ، وحيث تكون الرؤية الشعرية هي الإطار الذي يتشكل من خلاله ذلك كله ، وقد يعني هذا ارتباطاً بالواقع . أو يعني ارتباطاً بتشكيل من القيم والأعراف قد يكون مفارقاً لهذا الواقع.

وفي شعر حاتم نجد صورةً لشاعر كريم يتجاوز بكرمه حدود المقبول والمعقول، وكرم حاتم يقترن بنوع من التمرد والصعلكة ، ولكن هذه الصعلكة هي صعلكة الملتزم أو صعلكة الكريم .

وحاتم يفلسف الكرم الذي يصل إلى درجة التمرد على الثروة وتبديدها في سبيل تحقيق الذات في وعي الجماعة ، وتحقيق نوع من الخلود بعد الموت أي أنه يتمرد على المال والأهل والوارثين ، في سبيل تحقيق حضرة مليئة في حياته وبعد موته.

ولهذا فإننا نجد حاتم في مواجهة نفسه وغيره ملوماً معذلاً لإفراطه في تحقيق ذاته مقابل غيرها من الذوات ، فالصراع والجدل هو صراع يتصل بالوجود والمجتمع والذات ، وكأن وجود إنسان ما وجوداً عميقاً يعني في ذلك المجتمع الوثنى نقصاً في وجود الآخرين ، وهي رؤية وجودية تتصل بعبثية الوجود وزمانيته في تصور ذلك المجتمع الجاهلي .

ثامناً: الغربة

عبر الشاعر عن تجارب متنوعة من الغربة سواء عن المكان الذي تقيم فيه قبيلته ، أو عن القبيلة نفسها ، أو عن التشكيل الذي تمثله القبيلة من أعراف وقيم وسلوك وهو ما يُسمَّى بالاغتراب.

فأما من حيث الغربة عن المكان الذي يمثل بيئة الإنسان التي يعيش فيها ، فإن الإنسان الجاهلي بخاصة قد عاش في بيئة قاسية قسوة لا حدود لها .

ويلخص أستاذنا الدكتور يوسف خليف الصورة الطبيعية للبيئة الجاهلية بقوله :
"والخطوط الأساسية لهذه الصورة هي أنها منطقة صحراوية جبلية ، عرفت الأغوار المنخفضة ذات الحرارة الشديدة ، والجبال العالية ذات القمم الثلجية وعرفت بينهما مناطق رملية مترامية الأطراف كثيرة المجهل والمخاوف. ثم هي منطقة عرفت الجذب الذي يتعذر معه الحياة حتى يضطر أهلها إلى الهجرة للخصب الذي يغري على الاستقرار ... وكان لهذا التضاد أثر في نفوس سكان الجزيرة ، فقد أوجد في شخصياتهم لونا من التضاد النفسي"^(١)

هذا التضاد والتباين جعل الإنسان الذي يستقر في مكان خصب مهدداً بعدو من القبائل التي تطمع في خير هذا المكان ، ولهذا عزف البعض عن سكنى هذه المواضع الخصبة حيث يفتقدون الأمن والسلامة ويتعرضون للسلب والنهب . يقول الحادرة .^(٢)
ونقيم في دار الحفاظِ بيوتنا زمناً ويظعن غيرنا للأمرع

(١) د. يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك ، ص ٧٢ - ٧٣.

(٢) ديوان الحادرة ، ص ٥٣.

إن الموانع الطبيعية تتجسد في الجبال والصحراء الممتدة المخيفة التي تعج بالحيوانات المفترسة ومعنى هذا أن الشاعر عاجز عن المواصلة بسبب المكان وما يمثله من امتداد وحواجز.

يقول المتلمس : (١)

كم دون أسماء من مستعملٍ قذِفِ ومن فلاةٍ بها تُستودعُ العيسُ
ومن ذرى علمٍ ناءٍ مسافته كأنه في حبابِ الماءِ مغموسُ

فالشاعر بعيد عن المحبوبة يفصله عنها طريق وعر مهلك ، وفلاة تعجز كرام الإبل عن عبورها فتهلك ، وجبل يبدو كأنه غارق في بحر من الماء .

ويحاول الشاعر أن يتخذ من المكان ومن الكائنات الطبيعية وسائل يواجه بها الزمن لكنه يجد هذه الوسائل عاجزة عن حمايته ووقايته غائلة الأحداث .

يقول أحيحة بن الجلاح : (٢)

وقد أعددت للحدثان حصناً لو أن السمرء تنفعه العقولُ
طويل الرأس أبيض مشمخراً يلوح كأنه سيفٌ صقيلُ

فإذا كانت الطبيعة تمثل أهم أسباب الاغتراب عن الأرض ، فإن بطش بعض القبائل ، كان أيضاً من أهم هذه الأسباب يقول بشر : (٣)

وأنزل خوفنا سعداً بأرضٍ هُنالك إذ تجر ولا تجارُ

(١) ديوان المتلمس : ص ١٠٠ - ١٠١ .

(٢) جمهرة اشعار العرب : ص ٢٣٢ .

(٣) ديوان بشر : ص ٦٩ .

فالتفرق المكاني يمثل نمطاً سائداً لأغلب سكان الجزيرة ، ولهذا فإن البين المكاني أصبح تجربة يعيشها الشاعر الجاهلي ويتمثل هذا في بين الأهل وبين المحبوبة مع أهلها وعشيرتها وبين الشاعر بحثاً عن حظ موفور ورزق ميسور.

يقول المتلمس الضبيعي: (١)

تفرق أهلي من مقيمٍ وظاعين فله دري أي أهلي أتبع
أقام الذين لا أبالي فراقهم وشط الذين بينهم أتوقع

ولا شك أن ارتباط الإنسان بالأرض يمثل سبباً جوهرياً في بقائه مع من لا يحب ، فالأرض جزء من نفسه ، وقطعة من وجوده ، وهو يفضل أن يبقى حتى مع من يكره على أن لا يفارق أرضه.

يقول عمرو بن الأهتم : (٢)

لعمرك ما ضاقت بلادٌ بأهلها ولكن أخلاق الرجال تضيق

فالشاعر يقرر أن الإنسان لا يترك أرضه وموطنه بسبب ضيق المكان به وإنما لأنه يضيق بمن معه.

يقول الشنفرى : (٣)

وفي الأرض منأى للكرم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متحول
لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقل

(١) ديوان المتلمس : ص ١٥٤ .

(٢) المفضليات : ص ١٢٧ .

(٣) ديوان الصعاليك ، ص ٣٨ .

إن عمرو بن الأهتم ينفي عن الأرض أن تكون سبباً في رحيل أهلها ، ويجعل ذلك بسبب ضيق الإنسان بمن حوله ، أما الشنفرى فإنه يتخذ من نفيه ضيق الأرض منطلقاً لرفض الهوان والرحيل عن موطن الدل .

إن الواقع الذي عاشه الجاهليون ينتظم العالم الطبيعي والاجتماعي ، ولهذا فإن الغربة المكانية ترتبط بالمكان والمجتمع معاً لأنها غربة مجتمع عن أرض يرتبطون بها، أو غربة شاعر عن أرضه ومجتمعه إلى غيرهما . ولهذا فإن الحنين إلى الأرض يتراكم مع الحنين إلى الأهل والبلد عن المكان هو بين الوطن الذي يجمع بين دفتيه عناصر مكانية وبشرية .

ومن النماذج الجيدة التي صور فيها الشاعر حبه لأرضه ، تلك الأبيات التي وردت في ديوان الحماسة دون نسب لصاحبها والتي يقول فيها : (١)

أقول لصاحبي والعيس تهوى	بنا بين المنيفة فالضمار
تمتع من شميم عرارٍ نجادٍ	فما بعد العشية من عرارٍ
ألا يا حبيذا نفحات نجادٍ	وربما روضه بعد القطار
وأهلك إذ يحل الحي نجاداً	وأنت على زمانك غير زاري
شهور ينقضين وما شعـرنا	بأنصافٍ لهن ولا سـرار

فالشاعر مرتبط بالمكان ، ولهذا فإنه يطلب من صاحبه أن يتمتع به قبل الرحيل ، والتمتع أو التزود يمثل تجربة مارسها الجاهلي عند رحيله عن أهله وموطنه أو محبوبته ، ويكون التمتع بالحديث أو السلام ، أو النظر والمشاهدة ، وكأنما ينزع بهذا التمتع إلى أن يملأ عينه ونفسه من هذا الحبيب الذي سيفارقه والذي سيخلف فراقه

(١) ديوان الحماسة : ١٢٢/٣ .

إحساسا بالفراغ . والتمتع أو التزود هنا هو تمتع معنوي مقرون بالألم والحنين ، لأنه تمتع موقوف سيخلفه فراق فحرمان ، والشاعر يطلب أن يتمتع وصاحبه برائحة عرار بنجد ، لأنه لن يكون بعد العشية من عرار ، فهما على وشك أن يفارقا بنجدا ، وبنجد هو المكان الذي ارتبط به الشاعر وبما فيه من مظاهر جمال وقوله :

"فما بعد العشية من عرار" يكشف عن حسرة الشاعر لفراق هذا المكان الذي يسيطر على وعي الشاعر ووجدانه فنراه يكرر "بنجدا" في ثلاثة أبيات مرتبطة في بيتين بجمال الطبيعة وفي الثالث نرى "بنجدا" قد ارتبطت بالماضي الذي عاشه وأهله حين كانوا بنجد وحيث كان راضيا هائثا يسعفه الزمان بما يهوى ، فيتذكر تلك الأيام التي مرت عليهم في هذه الأرض ، والتي كانوا لا يشعرون بمرورها ، وعدم الشعور بمرور الزمن ، يعكس الإحساس بالسعادة ، وكأن الإحساس بالزمن يقترب بالشقاء والمعاناة ، فالسعيد لا يشعر بمرور الأيام .

وقد يضطر الشاعر إلى ترك أهله مرغما ، فلقد هرب السمتلمس إلى الشام طريدا خائفا من بطش عمرو بن هند ، فنراه يصور حنينه إلى أهله وأرضه فيتخذ من الناقة رمزا لهذا الحنين الفطري الذي يشعر به الكائن الحي فيقول : (١)

حنت قلوصي بها والليل مطرق	بعد الهدو وشاقتها النواقيس
معقولة ينظر التشريق راكبها	كأنها من هوى للرمل مسلوس
وقد ألح سهيل بعد ما هجعوا	كأنه ضرم بالكف مقبوس
أنني طربت ولم تلحي على طرب	ودون إلفك أمرات أما ليس
حنت إلى النخلة القصوى فقلت لها	بسل عليك ألا تلك الدهاريس

(١) غنارات أشعار العرب : ص ١٣٣ - ١٣٦ .

فالناقة تحن إلى وطنها ، والشاعر ينتظر الإشراف حتى يرحل إلى الوطن ، وكأنما أصبح الحنين عاطفة تنتظم الأحياء جميعها . وطرب الناقة وحنينها يتمثل فيما تصدره من أصوات ترفعها وتخفضها تعبيرا عن حزنها أو شوقها إلى الشيء .
يقول عمرو بن هبيرة ^(١)

ومن تك في غير العشيرة داره يغضب فتبرد غير مرضى مغاضبه
يرى كل صوت منهم فوق صوته ولا يوجبوا منه الذي هو واجبه
وينكر عليه إن أراب بخطبة ولا يستطيع نكر ما هو راثبه
وليس وإن آووا عليه بموبئ ويورد عليه غيره ويشاربه

إنها صورة لمن يعيش في قوم غير قومه حين يرحل عنهم ، هي صورة تمثل نموذج الغريب الذليل الذي لا يقبل منه غضب لظيم ، ولا يعطي حقاً واجباً ، وإنما ينكر ما يقولون أو يفعلون . وهو يزار ولا يزور .

أما الأعشى فهو يشتاق إلى قومه على الرغم مما يلقاه في غربته من نعيم فيقول ^(٢)

أن تكونوا قد غبتُم ونزلنا وشهدنا قرايبها الأسواقُ
واضعاً في سراة نجران رجلي ناعماً غير أنني مشتاقُ
ويقول في نفس القصيدة : ^(٣)

فعلى مثلها أزور بني قيس فس إذا شط بالحبيب الفراقُ
إنني منهم وإنهم قـ مي وإني إليهم مشتاقُ

(١) حماسة البحتري : ص ١٥٥ .

(٢) ديوان الأعشى ص ٢٦٥ .

(٣) ديوان الأعشى ص ٢٦٣ .

أما بالنسبة لاغتراب الشاعر في المجتمع بين أهله وقومه ، فإن هذا الاغتراب يأتي من إحساسه بالتفرد بوصفه فرداً متميزاً له رؤيته التي تتجاوز رؤية الجماعة ، فهو يشعر أنه لا يرى ما لا يرى غيره من الناس ويدرك ما لا يدركون ، وهذا الإحساس بالتفرد يجعله ملتزماً بالمجتمع من واقع حرصه الشديد على هذا المجتمع ذلك الحرص الذي يتميز به عن غيره من أبناء مجتمعه ، وقد يصيبه الإحباط إذ لم يجد في مجتمعه الصورة المثلى التي يريد لها ، ولا شك أن هذا الإحباط يشعره أنه غريب عن هذه البنية الاجتماعية أو أن هذه البنية غريبة عنه - وحينما تحدث هيجل عن البنية الاجتماعية باعتبارها مغتربة فقد كان يقصد الموقف الذي ينظر فيه الفرد إلى البنية الاجتماعية باعتبارها شيئاً غريباً عنه : (١)

ولا يعني هذا أن الغربة تأتي في مقابل الالتزام ، فلو كان الفرد غير ملتزم بهذا المجتمع لما شعر باغتراب حقيقي ، وسواء أكان منطلق الاغتراب التزاماً بالذات أو التزاماً بالقيم أو بالنموذج الأمثل للمجتمع ، فإن الاغتراب في المجتمع يختلف عن الاغتراب عن هذا المجتمع . فالغربة في المجتمع تأتي حيث يجب أن يكون التوافق النفسي ، والتواصل والاتحاد . أي أن القطع يحى حيث يجب أن يكون الوصل ، أما الغربة عن المجتمع فإن شعور الفرد بالإحباط من حيث الاغتراب في ذلك المجتمع يكون أقل من شعوره بالاغتراب في موطنه ، ولكن الشعور بالغربة يأخذ شكلاً جديداً حين يكون الإنسان غريباً عن مجتمعه أي عن الإطار الذي يجب أن يعيش فيه ، وفي نفس الوقت يكون غريباً عن المجتمع الجديد ، ولهذا فإن الغربة عن المجتمع تمثل اغترابين في آن واحد ، وإذا كان الإنسان بكونه كائناً حياً يمكن أن يعيش في الإطار الحيوي للكائنات ، فإنه كلما ازداد شعوراً بذاته وكلما نما فكره وعقله وثقافته ، أصبح غير قادر على التوافق مع الأنماط الدنيا للحياة والمجتمع الإنساني .

ومن أقوال علي بن أبي طالب - رضي الله عنه .

(١) ريتشارد شاخنت ، الاغتراب ، ص ١٨٥ .

لا يَخرجُ القسْرُ مِنِّي غيرَ مَأيَةٍ ولا أَلينُ لِمَن لا يَتغَي ليَني
عَفٌ نَدودٌ إذا ما خِفتُ مِن بَلَدٍ هُوناً فَلستُ بِوقافٍ على الهُونِ

فالشاعر في عدم قبوله الانطواء في هذه الجماعة التي لا تعطيه ما يستحقه من الحب والتقدير يقدم نفسه أيما ، وابن أبي ، من أبيين ، ذو محافظة ، وهي معاني يتجسد من خلالها رفض الشاعر لكل ما من شأنه أن يחדش الكرامة ، أو يجرح الإحساس فالعفيف لا يخرج منه غير إباء ، وهو لا يلين إلا لمن يتغني لينه وهو عف لا يطمع في شيء عند غيره ندود أي شروود ونفور إذا ما خاف من بلد هوناً فإنه ليس بوقاف على الهون ، وهذه الصفات تمثل أهم صفات الذات المغتربة في المجتمع والتي يرفض صاحبها ذلك المجتمع إما لموقفه إزاءه أو لأنه لا يمثل المجتمع الأمثل ، يجتمع الصفوة حيث الحب والخير والعدل والجمال ، ولهذا فإنه يؤكد استقلاله وإخلاصه لطبيعته .

ولهذا نرى الشاعر يقول (١)

كُلُّ امرئٍ صائرٍ يوماً لشيئته وإن تَخَلَّقَ أخلاقاً إلى جِينِ

إنه يؤكد حقيقة عامة تنتظمه هو وغيره من الناس وهو يستخدم اسم الفاعل (خبراً) فيكشف عن أن رجوع المرء إلى خلقه وطبيعته لا بد منه ، كما نراه يستخدم الفعل تخلق وهو يؤدي معنى التكلف حيث أن محاولة العدول عن الطبيعة هو أمر موقوف.

وإذا كان الشاعر قد قدم نفسه صورة للرافض النفور الشرود الذي لا يقبل هوناً ولا ظلماً وهي صفات للنافر من جماعته ، فإننا نراه بعد ذلك يقدم نفسه في صورة الرجل الذي يستحق الحب فنراه يقول : (٢)

(١) المفضليات : ص ١٦٣ .

(٢) المفضليات : ص ١٦٣ / ١٦٤

إني لعمرك ما بابي بذى غلق عن الصديق ولا خيري بممنون
وما لساني عن الأذن بمنطلق بالمنكرات وما فتكي بمأمون
عندي خلّاتق أقوام ذوى حسب وآخرون كثير كلهم دوني

فهو رجل كريم سمح ، يألف الصديق ، فلا يقفل في وجهه بابه ، وخيره ليس
مقطوع ، ولسانه لا ينطلق بالمنكرات على الأقارب ، وهو قادر على الفتك
بالأعداء ، ويبدو إحساسه بالتفرد والتعالي على غيره في البيت الثالث حيث نراه يصور
الآخرين بأنهم أدنى منه منزلةً وخلقاً .

وينتقل الشاعر في القسم الثاني مصوراً مواجهته لقومه وهي مواجهة جاءت في
موضع مناسب ، حيث قدم الشاعر نفسه رجلاً قادراً على هذه المواجهة أياً نفوراً يأبى
الهوان الرفأ عفاً خيراً ، يستحق الحب ، يتفوق على غيره حسباً وخلقاً ومنزلةً ، وهي
مواجهة تكشف عن ثقة الشاعر بنفسه من ناحية ، وعن إحساسه بسلامة موقفه من
ناحية أخرى يقول ذو الإصبع :

وأنتم معشَرُ زَيْدٌ على مائة فأجمعوا أمركم كُلاً فكيديني
فإن عرفتم سبيل الرشد فانطلقوا وإن جهلتهم سبيل الرشد فأتوني
ماذا عليّ وإن كنتم ذوى رحمى أن لا أحبكم إذ لم تُحِبُّوني
لو تشربون دمي لم يَرَوْ شارِبكم ولا دماؤكم جمعاً ترويني
الله يعلمني والله يعلمكم والله يجزيكم عني ويجزيني
قد كنت أوتيكم نُصحي وأمنحكم ودي على مثبت في الصدر مكنون
والله لو كرهت كفي مصاحبي لقلت إذ كرهت قربي لها : بيني

إنه يستهين بهؤلاء الناس الذين يواجههم ولكنه مع ذلك مبقٍ على ما بينهم من
علاقة ، وهو واثق بنفسه وعلمه ، وبحاجتهم إليه حين يضلون السبيل ، وهو عندما
يطلب منهم أن ينطلقوا إذا عرفوا سبيل الرشد فإنه يكشف عن شكه في معرفتهم . كما

أنه يكشف عن أنه لا يحمل الحقد ، بل إنه على العكس يرجو لهم الهداية ولكنه في البيت الثاني يواجه القطيعة بالقطيعة ولهذا نراه يستفهم قائلاً : "ماذا على وإن كنتم ذوي رحمة إن لا أحبكم إذ لم تحبوني" ولكنه يعود إلى تقرير حقيقة أن ضروب الانتقام منه أو منهم غير مجدية ، فدماؤه لا ترويه إذا ظمئوا للانتقام ، ولا دماؤهم كلها لا ترويه .

وهو بعد ذلك يكشف عن معرفة بالله ، فيقول أن الله يعلمني ويعلمكم وهو الذي سيحزني ويحزكم . وحين تصل المواجهة حدتها يعاتبهم ويذكرهم بأنه كان يقدم لهم نصحه ويمنحهم ودّه الصادق ، لكنه يختم نموذجها بما يشبه الفرار فيستخدم تلك الصورة التمثيلية التي تشير إلى رفضه أي هوان فيقسم أنه لو كرهت كفه مصاحبه لقطعها .

فالشاعر شأنٌ كثير من شعراء الجاهلية - يرمز بكفه لصاحبه ويجعل من قطعها إذا خالفته رمزاً لقطيعته . يقول المثقب العبدى : (١)

فإني لو تخالفني شمالي خلافاً ما وصلتُ بها يميني
إذا لقطعته ولقلتُ بييني كذلك أجتوى من يجتويني

فقد اختار الشاعر بحر البسيط إطاراً لتجربته الشعرية ولا شك أن طول البحر وتنوع التفعيلات ساعده على هذا التقدم المتميز لنموذجه الشعري كما ساعده على إحداث نوع من التكرار اللفظي الذي جاء متراكباً مع التجربة .

والقافية مطلقة مردوفة وموصولة باللين وهي الياء الناشئة من إشباع كسرة النون وهذا النوع من القافية والروي يعد من أجمل قوافي الشعر العربي وربما كان السر في ذلك إلى أسباب تتعلق بأن الأذن والنفس يشجيهما حرف النون المكسورة لما له من وقع يشبه الأنين الهادئ الممتد . وقد كان ورود هذه القافية المتحركة بالكسر ملازماً لتكرار الشاعر

(١) المفضليات ، ص ٢٨٨ .

للباء الزائدة التي تقوم بوظيفة التوكيد للنفي وهو توكيد يتراكم مع روح النموذج ومن هنا تتراكم وسائل الأداء اللغوية والإيقاعية لتجعل من النموذج نسجاً متماسكاً متميزاً .

والشاعر معني بالتكرار اللفظي والصوتي فالبيت الأول كله عناصر متشابهة مكررة فيما عدا (ذو محافضة) وعلى الرغم من هذا التكرار المكثف فإن الشاعر قد استطاع أن يقدمه في إطار جيد من خلال صياغة محكمة . فنجد التكرار على هذا النحو.

أني (أبي) وابن (أبي أبي) من أبيين

فأبي تكرر أربع مرات كما أن (أبيين) ينتظم حروف أبي ، أبي وابن ، وهو تكرر يجسد صفة الإباء والرفض التي كانت محور النموذج كله . ويبدو التكرار في الأبيات الباقية على هذا النحو (لا ألين لمن .. لبني ، هوناً .. الهون ، تخلق أخلاقاً ، بممنون ، بمأمون ، خلائق أقوام وآخرون ، سبيل الرشـد . سبيل الرشـد ، لو تشربون دمي لم يرو شاربكم ولا دماؤكم ترويني) الله يعلمني والله يعلمكم ، والله يجزيكم والله يجزييني . (كرهت .. كرهت) . ولا شك أن هذا التكرار إلى جانب ما أحدثه من إيقاع داخلي ، كان وسيلة لتعدد الأبعاد الموسيقية في النموذج ، كما أنه قد جسّد ما ينتظم الشاعر من ثنائية في مواجهة الجماعة كما كان وسيلة كشف عن معاناته النفسية ، بل إن الحركة النفسية التي يحاول الشاعر إبرازها من خلال المحتوى تتراكم مع الإيقاع تراكبا واضحا بحيث تبدو الحروف والحركات وكأنها تمثيل صوتي للمعنى .

ويمثل هذا النموذج لونا متميزا من الفخر في العصر الجاهلي حيث نراه بعيدا عن روح الجاهلية التي تمثلت في نهج اللاهين والذي مثله الأعشى وامرؤ القيس أو في أسلوب البطش الذي مثله عمرو بن كلثوم . فالخصومة لم تفقد الشاعر هدوءه ولم تجعله يتحول إلى أسلوب البطش والتهور ، أو اللهو والتحلل من قيم الجماعة .

والنموذج الثاني يمثل صورة للغريب عن رهطه والتي اضطرت ظروف خاصة إلى أن يعيش بين أبناء عمومته ، وهي صورة لغربة الذات عن الجماعة واغترابها في جماعة أخرى لا ترعى حق النسب والقربى ، وقد قدم الأعشى الكبير هذا النموذج ، فنراه في بدايته يقدم وصية لابنه تمثل خلاصة رؤيته التي جاءت من تجربة الاغتراب ، ولا شك أن تقديم الحكمة العامة التي تنتظم الخاص في أول النموذج ، يكشف عن أن التجربة قد اكتملت في نفس الشاعر ، وأن الرؤية قد ارتبطت بالموقف ، فإن ما أصاب الشاعر من شعور بالإحباط والظلم بين أبناء عمومته جعل القرار يطفو من أعماق الشعور إلى عالم الوعي بصورة مؤكدة ولم يأت نتيجة نوع من التداعي في أثناء عملية الإبداع يقول الأعشى : (١)

سأوصي بصيرا إن دنوت من البلى وصاة امرئ قاسى الأمور وجربا
بأن لا تبغ الود من متباعد ولا تنأ عن ذي بغضة إن تقربا
فإن القريب من يقرب نفسه لعمر أيبك الخير لا من تنسبا
إنه يوصي ابنه بصيرا أن لا يلتمس الود من تباعدوا عنه وإن كانوا ذوي قـربى ،
وأن لا ينأى عن المتودد وإن كان ذا عداوة — فليس القريب من يرتبط بالإنسان بصلة
القربى ولكن القريب الحق من أخلص الود والقرب .
والشاعر في رفضه لصلة القرابة والنسب يكون قد جسد اغتراب ذاته بين أقاربه أما
شعوره بأن العلاقة الإنسانية فوق صلة الدم فإنه يبدو غريبا في المجتمع الجاهلي الذي
تسوده العصبية والتي رأيناها تسيطر على وعي الشعراء حتى في معاناتهم مجافاة الأهل
والتي قدمنا لها شواهد كثيرة وصلت إلى ذروتها فيما قدمه المقنع الكندي ، ومن
ذلك قوله : (٢)

(١) ديوان الأعشى ، ص ١٦٣ .

(٢) حماسة أبي تمام ، شرح التبريزي ، ج ٣ ص ١٠٠

فإن أكلوا لحمي وفرت لحومهم وإن هدموا مجدي بنيت لهم مجدا

ولكن الأعشى لم يواجه بالجفاء فقط كالمقنع ، ولم يكن رئيس قومه مثله ، ولكنه كان رجلا مريضا ضعيفا ووجهه بظلم قومه ، ولهذا فإنه زهد في العصبية وتشكك في جدواها .

ولا شك أن الأعشى قد وجد من الضروري أن يقدم تلك التجربة التي جعلته يخرج بهذه الرؤية فنراه يقول : (١)

متى يغترب عن قومه لا يجد له	على من له رهط حواليه مغضبا
ويحطم بظلم ما يزال يرى له	مصارع مظلوم مجرا ومسحبا
وتدفن منه الصالحات وإن يسىء	يكن ما أساء النار في رأس كبكبا
وليس مجيرا إن أتى الحى خائف	ولا قاتلا إلا هو المتعيبا
أرى الناس هروني وشهر مدخلي	وفي كل ممشى أرصد الناس عقربا

يقدم الشاعر في هذه الأبيات صورة للغريب بعيدا عن رهطه حيث لا يجد من يغضب من أجله وفقدان الإنسان لمن يغضب من أجله ، يمثل صورة لفقدان الإحساس بالعصبية التي ترتبط بالنصرة ، والشاعر حين فقد من يغضب من أجله فقد الإحساس بأنه في قومه ، ولهذا فإنه أصبح كالغريب البعيد الذي لا تربطه بهم صلة النسب . وفي البيت الثاني صورة مركزة لما يلقاه الغريب عن أهله ، فهو يحطم بظلم ، ويظل كل يوم صريع ظلم جديد يتقاذفه جرا وسحبا ، وهي صورة استعارية يقدم فيها الظلم رحا تطحن الغريب ، واستخدام الجمع (مصارع) يوحي بكثرة ما يقع عليه من ظلم ويجسد أثر هذا الظلم الذي يصرع من يقع عليه .

(١) ديوان الأعشى : ص ١٦٣ .

وينتقل الشاعر إلى تقديم صورة للهوان والجفاء الذي يلاقيه في قومه فهو لا يستطيع أن يجير خائفاً أتى الحي ، وكل ما يقوله يعدُّ عيباً وخطأ ، فهو مكروه منبوذ لقد كرهه هؤلاء الناس وشنعوا عليه في غدوه ورواحه ، وترصدوه بالأذى في كل طريق.

وينتقل الشاعر من هذه الصورة التي جسد بها معاناته في غربته واغترابه بين أبناء عمومته إلى مواجهة هؤلاء الناس ولكنها مواجهة غريب ضعيف مغلوب على أمره . فنراه يقول : (١)

عَتَبْتُ فَلَمَّا لَمْ أَجِدْ لِي مَعْتَبًا	فأبلغ بني سعد بن قيس بأني
أخٌ قد طَوَى كَشْحًا وَأَبٌ لِيذْهَبًا	صَرَمْتُ وَلَمْ أَصِرْكُمْ وَكَصَارِمِ
يَقِينِي سِنَانًا كَالْقَدَامَى وَتَعْلَبًا	ومثل الذي تولوني في بيوتكم
فإن يعلموا ممسأه إلا تحسبا	ويعدُّ بيت المرء عن دار قوميه
ولا النسبُ المعروفُ إلا تنسبا	إلى معشر لا يعرفُ الدُّ بينهم
يرانَ فيهم طالبُ الحقِّ أرنبا	أراني لدن أن غاب قومي كأنما
وناديت قوما بالمسناة غيبا	دعا قومه حولي فجاءوا لنصره
وما كنتُ قَلًا قَبْلَ ذَلِكَ أَزِيَا	فأرضوه أن أعطوه مني ظلامه
ليعلم من أمسى أعنق وأحربا	وإني وما كلفتموني وربكم
وما ذنبه أن عافت الماء مشربا	لكالثور والجنى يضرب ظهره
وما إن تعاف الماء إلا ليضربا	وما ذنبه أن عافت الماء باقر

لقد عتب عليهم فلم يجد عندهم موضعاً للعتاب ، وهذا يكشف عن أنهم لا يقبلون حق عتابه ، ولهذا فإنه لم يرُبُّداً من صرمهم وقطعهم ، وإن لم يصرمهم بالفعل ، ولكن من طوى كشحه معرضاً متهيئاً للرحيل كمن رحل بالفعل وكأننا بالشاعر متردد بين القطع والوصل ، وكأنه يرحل عنهم كارهاً على الرغم ما يلقاه بينهم من ظلم

(١) د. ان الأعشى : ص ١٦٣ / ١٦٥ .

وهوان. وكأنه عاد متذكراً ما يلقاه من هوان ليكون عوناً له في قراره ، فيقول : إن الذي تولوني من الأذى ينبت الشر ويجعل للقناة سيناً . ويعد الرجل عن دار قومه فلا يعلمون ممساة إلا ظناً ، وهي صورة تجسد غربة الشاعر ، حيث يبدو وكأنه بعيد عن دائرة اهتمام قومه فيعيش بين قوم لا يعرفون الود بينهم ولا يرون النسب والقراة إلا أمراً متكلفاً لا قيمة له ولا أهمية .

ويقدم بعد ذلك صورة له بعد غياب قومه عنه حيث يراه طالب الحق فيهم ضعيفاً كأنه أرنب ينادي قومه الغائبين فلا يجد له ناصرأ في الوقت الذي يجد فيه خصمه من ينصرونه ويرضونه بما يحكمون له من ظلم عليه ، وهو الذي لم يكن قليل الأنصار دعيلاً ، ثم نراه يقدم صورة أخرى يمثل بها لموقف قومه منه فهم يكلفونه من ذنوب لا يد له فيها ، كمثل الثور الذي يضربه الراعي حين تعاف البقر الماء ، على غير ذنب جناه الثور.

لكن الشاعر يبدو وكأنه كان من الضعف بدرجة لم تسمح له أن يواجه قومه مواجهة تتناسب مع ما يلقاه من ظلم وهوان فإذا كان المقنع الكندي يواجه قومه متسلحاً من موقع القوة وإذا كان ذو الإصبع العدواني يواجه قطيعة قومه بقطيعة مثلها فإن الأعشى يواجه هذا كله بنوع من الالتزام بهؤلاء الناس الذين لم يظهروا نحوه أي نوع من الالتزام ، فيقول: (١)

ولا أعطيهِ إلا جِذالاً ومِحرَباً	فإن أنا عنكم لا أصالح عدوكم
يرى بينكم منها الأجلدُ مُنقَباً	وإن أدنُ منكم لا أكن ذا تميمة
وأغني عيالي عنكم أن أؤنّباً	سينبح كلي جهده من ورائكم
لساناً كمِقراضِ الحَفَاجي مُلحَباً	وأدفع عن أعراضكم وأعيركم
ولكن سيحزيني الإلهُ فيُعقِباً	هنالك لا تجزوني عند ذاكُم

(١) ديوان الأعشى : ص ١٦٥ / ١٦٧

إنه يقرر في النهاية أنه سيظل مبقياً على ما بينهم من قرابة فلو بعد عنهم فلن يصالح عدوهم وإنما سيكون حرباً عليه وإن ظل بينهم قريباً منهم فإنه لن يكون كالمقراض يقطع في جلدتهم وينهش أعراضهم وينبش عن سيئاتهم ، فهو سيقف معهم ، في الوقت الذي يغني عنهم أولاده ، حتى لا يلحقه لوم أو تأنيب وسيدافع عن أعراضهم بشعره ويضع لسانه في خدمتهم ، وهناك لن يجزوه على فضله ولكن الله هو الذي سيجزيه على ما فعل.

وبلغت نظرنا أن الشاعر قدم افتراضه للنأي عن قومه ، وأوجز فيه مستخدماً "إن" الشرطية التي تفيد الشك ، وكأنه بهذا غير راغب في ترك هؤلاء الناس ، فالشاعر يبدو في مرضه وفقره غير قادر على الترحال والالحاق برهطه .. ثم نراه يعقب ذلك بافتراض أن يبقى معهم وهو يستخدم أيضاً "إن" الشرطية وكأنه متشكك أيضاً في إمكان البقاء بينهم ، ولكنه مع ذلك راغب في البقاء ، ويكشف عن هذه الرغبة ذلك الحديث المطول عن نفعه لهم ، ويبدو أن الشاعر يحاول أن يبين لهم قيمته برصفه شاعراً ، يستطيع أن يدافع عن أعراضهم وأن يرد عنهم بشعره ..

إن هذا النموذج يمثل تجربة شعرية قدمها الشاعر مصوراً ما لحق به في غربته واغترابه بين أهله وما وقع عليه من جور وهوان وجفاء وقد قدم التجربة من خلال رؤية فنية واعية وقدرة على الأداء الشعري الجيد كما عكست هذه التجربة صورة للحياة بما فيها من تناقض وهذا ما جعل النموذج ذا بعد درامي فالصراع واضح ، والإحساس بحأساة الشاعر ظاهر ، والنموذج فيه واقعية واضحة ، ولكن الشاعر يربط الواقعة الخاصة برؤية تتجاوزها وتتصل بها في نفس الوقت .

وإذا كان أكثر الشعراء قد قدموا الصورة المثلى لقومهم فإن الأفوه الأودي يقف
منتقدا قومه من خلال رؤية شعرية ناضجة تتسم بالشمول والسلامة والحكمة . يقول
الأفوه : (١)

<p>وإن بنى قومهم ما أفسدوا عادوا فالغي منهم معاً والجهل ميعادُ إذ أهلكك بالذي قد قدّمت عادُ على الغواية أقوام فقد بادوا ولا عِماد إذ لم تُرْمس أوتادُ وساكنٌ بلغوا الأمر الذي كادوا اصطاد أمرهم بالرُّشد مصطادُ ولا سراة إذا جهّالهم مَادوا فإن تولّوا فبالأشرار تنقاد نما على ذاك أمر القوم فازدادوا - إبرام للأمر والأذئاب أكتادُ لهم عن الرشد أغلال وأقياد فكلّهم في حبال الغي منقادُ فيهم صلاحٌ لمرئاد وإرشادُ وإن دنت رَجِم منكم وميلادُ من أجّة الغي إبعادُ فإبعادُ والشر يكفيك منه قلّ ما زادُ</p>	<p>فينا معاشر لم ينوا لقومهم لا يرشدون ولن يرعّوا لمرشدهم كانوا كمثل لقيم في عشيرته أو بعده كقدار حين تابَعه والبيت لا يتيّ إلا له عمَد فإن تجمّع أوتادُ وأعمدة وإن تجمّع أقوامٌ ذرو حسب لا يصلح الناس فوضى لا سراة لهم تلفى الأمور بأهل الرشد ما صلحت إذا تولى سراة القوم أمرهم أمارّة الغي أن تلقى الجميع لدى الـ كيف الرشاد إذا ما كنت في نفر أعطوا غوائهم جهلاً مقادئهم حان الرحيل إلي قوم وإن بُعدوا فسوف أجعل بعد الأرض دونكم إن النجاة إذا ما كنت ذا بصير والخير تزداد منه ما لقيت به</p>
---	--

(١) ديوان الأفوه الأودي : ص ٩ - ١٠ .

ويعتبر هذا النموذج من أجود النماذج الشعرية التي واجه فيها الشاعر عشيرته ، وصارحها بخروجها عن الجادة ، وضلالها ، وغيها ، وقبولها قيادة الجهال والغواة من أبنائها ، وهو إذ يصارحهم بحقيقتهم يحذرهم من مغبة هذا السلوك الذي أودى بأمم سابقة . وهو يقدم كل ذلك من خلال رؤية فنية ناضجة للمجتمع الإنساني والحياة ، ومن خلال رؤية فلسفية في الحكم وسياسة أمر المجتمع .

إن الشعر يمزج الرؤية بالفن من خلال صياغة جيدة : ففي البيت الأول نرى الشاعر يواجه قومه بأن فيهم من لا يبني لقومهم ، وإن بني قومهم ما أفسدوا ، هدموا ما بنوه ، فالشاعر يظهر من خلال هذا التشكيل عدم جدوى إصلاح هؤلاء الناس ، أو الارتباط بهم فهم ، متوانون ، مفسدون ، جاحدون . ولا شك أن هناك نوعاً من المقابلة بين (لم يبنوا لقومهم) ، و (وإن بني قومهم) وهي مقابلة تعمق من الإحساس بالمفارقة بين هؤلاء المعاصر وغيرهم من المصلحين أو الصالحين . أما البيت الثاني فترى فيه مفارقة أخرى حيث إن هؤلاء الناس لا يرشدون ولا يقبلون أيضاً نصحاً ، ثم نرى صورة استعارية مثل فيها الجهل والغي كأنهما على موعد عند هؤلاء الناس ، وتكشف هذه الصورة عن أن الجهل والغي إذا اجتمعا في قوم فإن إصلاحهم يبدو عصياً . ثم يقدم الشاعر مثلاً لهؤلاء الناس "بليقيم وقدار" حين تابعهم أقوامهم في غوايتهم فبادوا . وهنا ينذر الشاعر قومه بسوء العاقبة وكأنه يضع نفسه في منزلة المصلح من قومه .

والأبيات الأربعة تمثل كشفاً عن واقع مرفوض لما فيه من مفارقات وضلال وبُعْدٍ عن الجادة إلى جانب ما فيها من تحذير قومه لسوء العاقبة . ثم ينتقل إلي تقلص الصورة التي يجب أن يكون عليها المجتمع الفاضل ، وهي صورة تمثيلية تتصل بما سبق أن قدمه .

والبيتُ لا يبتني إلا لِه عَمَدٌ ولا عمادٌ إذا لم ترسَ أو تادُ

والبيت يكشف عن أن أعمدة هذه العشائر وأوتادها مفقودة ، وترمز هذه الأعمدة والأوتاد إلى (الرشد) ، وهي كلمة جامعة للعلم والصلاح معاً ، ثم يجعل من الأوتاد والأعمدة (الرشد) والناس أساس المجتمع الصالح ، ويزيد أمراً آخر هو الحسب كلمة جامعة للشرف والقوة وكرم الأصل .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تقليم رؤيته أو ما يمكن أن نسميه بيت القصيد ، أو لحظة التنوير ، في البيت الثامن وما بعده . فالناس لا يصلحون فوضى لا رؤساء لهم ولا جدوى من الرؤساء إن كانوا جهالاً ، فالأمور تصلح بأهل الرأي ، فإن تخلوا عن الأمر فإن الجماعة ستفقد بأشرارهم ، ويفسد المجتمع ، فإن تولى الأشراف من أصحاب الرأي أمرهم نما أمر القوم ، وقويت شوكتهم ، وأماراة الغي أن ترى الجميع يقبلون بالأمر متبعين في ذلك الأذنان ، والشاعر هنا لا يقبل بآراء الغوغاء ، وإنما هو يرى أن الأمر والقيادة للصفوة من أصحاب الرأي والحكمة ، ولهذا نراه يستفهم مستبعداً أن يكون هناك رشاد في قوم أعطوا غواتهم جهلاً قيادتهم ، فكأنهم سائمة منقادون في حبال الجهل وهي صورة جمالية تجعلنا ننفر من الانقياد للجهل، حيث نعر عن رفض لهذا الواقع .

وفي الأبيات الأربعة الأخيرة نجد الشاعر يصرح بعزمه على هجر هذا المجتمع الذي لا يرضى عنه إلى مجتمع أفضل ، فلم يعد للشاعر مقام بين هؤلاء الناس بل إنه يفضل قوما آخرين فيهم صلاح وإرشاد ، على الرغم من بعدهم عنه وعدم قرابتهم له . فالشاعر يستعين بالبعد المكاني ليكون في منأى من هؤلاء الناس ، وهو يرى أن هذا هو النجاة والخلاص ، وهو خلاص يرتبط بالبصر والبصيرة ، فالبعد عن هؤلاء الناس غنمٌ كبير .. ثم يختتم النموذج بحكمة تتصل به اتصالاً وثيقاً ، فالخير يزداد الإنسان به ، أما الشر ، فيكفيه منه القليل . ولهذا نرى النموذج يدور حول محورين أساسيين : هما الخير والشر . ولا شك أن موقف الشاعر من قومه يكشف عن التزام بالقيم والمبادئ ، أكثر من التزامه بقومه الذي يقوم على العصبية والتعصب . فإذا كان قومه بعيدين عن

الرشد والصلاح ، عاجزين عن تحقيق المجتمع الأفضل الذي يريده . فإنه سيرحل عنهم (مع قرابته لهم) إلى مجتمع صالح ، تتحقق فيه الصورة التي يريدها .

وإذا كان النموذج يكشف عن موقف شاعر بذاته ، من مجتمع بعينه فإنه يتجول ذلك ، إلى أفق أرحب يتصل بالمجتمع الإنساني في كل زمان ومكان .

ولهذا فإن هذا النص يمثل نموذجاً للنقد الاجتماعي المباشر ، وهو نقد بناء ، لأنه يوجه الجماعة إلى عيوبها وينتقدها بسبب سلوكها ، كما أنه يجمع بين حب الجماعة ، والخوف عليها ، والحرص على مصالحها ، وبين رفض مسلكها ، والتصريح ببعدها عن الجادة .

تاسعاً : الصعلكة

ويتصل بموقف الشاعر من المجتمع ، خروج بعض الشعراء على هذا المجتمع ، فقد وجد بعض الشعراء أنفسهم في وضع لم يستطيعوا فيه أن يتوافقوا مع أنفسهم في إطار العلاقات الاجتماعية ، وفقدوا التكيف مع الجماعة ، ووصل بهم الحد إلى الخروج على المجتمع والتمرد عليه ، لقد كان الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي أفراداً متميزين ، من حيث كونهم شعراء فرسان ، فالشاعر رجل ، متميز في مجتمعه ، فإذا جمع إلى جانب ذلك الفروسية والقدرة على القتال ، فإنه يكون قد جمع إمكانات الرفض لأي وضع لا يتفق وشاعريته من ناحية ، وروسيته من ناحية أخرى .

وقد كان بعض الصعاليك من أبناء القبيلة نفسها ، وكان بعضهم الآخر من جنس غير جنسها . وقد ساعد النظام الاجتماعي في القبيلة ، والعلاقات بين القبائل على إحساس بعض هؤلاء الشعراء الفرسان بالظلم ، ومن ثم على خروجهم على هذه القبائل واتخاذهم السطو والنهب وسيلة للعيش ، وقد أرجع الدكتور عبد الحليم حنفي الصعلكة في العصر الجاهلي إلى أسباب كثيرة منها عدم وجود دول جامعة ، وعدم وجود زعامات متزنة وعدم التوازن بين الغنى والفقر ، ثم طبيعة الأرض الصحراوية وقسوة الحياة وكذا الفراغ الذي يغشى كثيراً من الجاهليين في ذلك المجتمع^(١) ونخلص إلى أن الفقر وإحساس الشاعر بالظلم كانا أهم الأسباب وراء انطلاق الشاعر إلى الصعلكة وخروجه على مجتمعه .

ويبدأ الصعلوك برفض التشكيل الاجتماعي لمجتمعه ، والثورة عليه ، والبحث عن تشكيل جديد يتفق ورؤيته .

(١) شعر الصعاليك : ص ٤٢ وما بعدها .

يقول الشنفرى : (١)

أقيموا بني أمي صدورَ مطيكم فإني إلى قوم سيواكم لأميلُ
وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خافَ القلي متحولُ
فالشاعر يهرب بنفسه إلى عالم غير الذي كان يحياه مع جماعته ولكن هذا العالم
ليس تشكيلاً من البشر ، إنه مجتمع من الوحوش الضواري.

يقول الشنفرى : (٢)

ولي دونكم أهلون سيّدَ عمّلسُ وأرقطُ زهلونٌ وعرفاءُ جبالُ
فالأهل هنا هم الذئب والنمر والضبع وهي حيوانات تمثل رموزاً للتشرد والافتراس:
فالذئب رمز للتشرد والنمر رمز الافتراس ، والضبع ترتبط بالحياة على جنث القتلى .
هؤلاء الأهل الذين اختارهم الشنفرى هم المعادل الموضوعي للشنفرى في تشرده وميلسه
للاتنقام . وقد جاء انطلاق الشنفرى إلى التصعلك نتيجة إحساس بالظلم ورفض هذا
الظلم :

يقول الشنفرى : (٣)

ولولا اجتناب الدّام لم يبق مشرب يعاش به إلا لدي ومأكل
ولكنّ نفساً حرة لا تقيم بي على الضيم إلا ريثما أتحوّل
فهو يرفض الضيم والذل ، ولا يقبل أن يعيش في مجتمع يشعر فيه بالذل والهوان ،
وإذا كان رفض الذل والهوان يمثل سمة من سمات الفارس الجاهلي بوجه عام ، فإنه

(١) مختارات شعراء العرب: ص ٧٢.

(٢) مختارات من شعراء العرب ص ٧٤.

(٣) نفس المرجع .

يمثل سمة جوهرية من سمات الشاعر الصعلوك ، وقد ارتبط رفض الذل برفض الفقر عند الشاعر .

ولا شك أن ذلك كان سبباً من أسباب التصعلك ، حيث الإحساس بالظلم ورفض الظلم . ومن الأسباب ما اتصل بالرق والعبودية التي كانت سائدة.

يقول السليك بن السلكة : (١)

أشَابَ الرَّأْسَ أَنِّي كُلُّ يَوْمٍ أَرَى لِي خَالَةً وَسَطَ الرَّجَالِ
يَشُقُّ عَلَيَّ أَنْ يَلْقَيْنَ ضَيْمًا وَيَعْجِزُ عَنْ تَخْلُصِهِنَّ مَالِي

وهو في موضع آخر يصرح بأن سبقه وتفوقه كانا بسبب صعلكته وخيرته ، وما أصابه من ألم بسبب الجوع يقول السليك : (٢)

وَمَا نَلْتَهَا حَتَّى تَصْعَلَكُ حِقْبَةٌ وَكَذْتُ لَأَسْبَابِ الْمَنِيَةِ أُعْرِفُ
وَحَتَّى رَأَيْتُ الْجُوعَ بِالصَّيْفِ ضَرَّنِي إِذَا قُمْتُ تَغْشَانِي ظِلَالٌ قَاسِدٌ

ويقدم بعض الصعاليك نفسه في صورة النافع للقبيلة في إطار الصعلكة ، وكأنه يبرز مسلكه ، ويعطي الصعلكة إطاراً نظرياً .

وقد قدم الصعاليك نماذج جديدة للإنسان الذي يرفض الذل والهوان ، ولا شك أن لهذه النماذج تأثيراً بعيداً في المجتمع حيث أنها تقدم إطاراً من السلوك الإنساني في مواجهة ما في المجتمع من مفارقات.

وكثيراً ما نرى الصعلوك يرفض تلك الحياة المهينة ويرفض أن يكون كغيره من الذين يحيون حياة عادية ، ويقبلون من الأمر ما لا يتفق والمثل العليا بعامه والصعاليك

(١) موسوعة الشعر العربي: ص ١٤١.

(٢) نفس المرجع : ص ١٤٤.

بخاصة فالموت عند هؤلاء الناس خير من حياة الذل والهوان ، والموت هنا هو المنطلق لرفض الذل والتمرد .

إن الشاعر يواجه إنكار الأهل وتخليهم عنه بالتمرد ، والخروج عليهم وهو حق يراه الصعاليك من حقوقهم المشروعة . ونرى عروة في موضع آخر يربط بين عدم خوفه من الموت ، والخروج للغزو .

ونرى الصعاليك يؤكدون قدرتهم على احتمال الجوع والصبر عليه ، ويفضلون ذلك على قبول الذل والهوان يقول أبو خراش الهذلي : (١)

وإني لأتوى الجوع حتى يملأني فيذهب لم يندس ثيابي ولا جرمي
وأغتب الماء القراح فأنتهي إذا الزاد أمسى للمزج ذا طعم
أرد شجاع البطن قد تعلمينه وأوثر غيري من عيالك بالطعم
مخافة أن أحيا برغم وذلة وللموت خير من حياة على رغم

فهو يجلس الجوع ويصبر عليه صبراً شديداً ، ويشرب الماء القراح ، ويرد ألم الجوع ، ويؤثر غيره بالطعام ، مخافة أن يحيا حياة ذليلة مهينة ، لأن الموت خير من تلك الحياة الذليلة.

ويتميز الصعاليك إلى جانب ذلك بصفات كثيرة ، فتراهم يتحملون الجوع من أجل أن يأكل الآخرون ، وهذا يمثل واحد من مفاخرهم ، يقول عروة : (٢)

إني امرؤ عاني إنائي شركة وأنت امرؤ عاني إنائك واحد
أهزأ مني أن سميت وأن ترى بوجهي شحوب الحق والحق جاهد

(١) نفس الديوان : ص ٥١ - ٥٢ .

(٢) نفس الديوان : ص ٦٧ .

أقسم جسمي في جسوم كثيرة وأحسوقراح الماء والماء بارد

ولهذا فإن الصعلوك المرفوض عند عروة ، هو ذلك الصعلوك الذي لا يطلب الزاد إلا لنفسه فقط ، فهو الذي ينتظر ما يجود به الصديق الميسور من طعام فنجدته يقول : (١)

لحي الله صعلوكا إذا جن ليله مصافي المشاش ألفا كل مجزر
يعد الغنى من نفسه كل ليلة أصاب قراها من صديق ميسر
ينام عشاء ثم يصبح طاويا بحث الحصى عن جنبه المتعفر
قليل التماس الزاد إلا لنفسه إذا هو أمسى كالعرش المجور
يعين نساء الحى ما يستعنه ويمسى طليحا كالبعير المحسر

ولا شك أن هذا الصعلوك يمثل نموذجاً لذلك الإنسان الخامل ، الذي رفضه عروة ، والذي رفض أن يمثله في المجتمع واللافت للنظر أن احتمال الجوع عند هذا الصعلوك ليس فضيلة ، لأنه لم يجمع من أجل الآخرين وإنما رضى بالجوع بسبب كسله وجنبه عن الخروج والغزو .

فمعاناة الجوع عند الصعلوك الفارس الراض المتنرد ، تكون نتيجة لما يتصف به من إباء واعتزاز بالذات وتمسك بالحرية . يقول الشنفرى : (٢)

أدئم مِطالَ الجوع حتى أميته وأصرف عنه الذكر صفحا فاذهل
وأستف ترب الأرض فيما يرى له على من الطول امرؤ مستطول

فهو صراع مع الجوع يماطله حتى يميته ، ويصرفه عنه فيغشاه الضعف ، ويصيبه الدهول ، ويستف ترب الأرض حتى لا يكون لأحد عنده مذلة ، هذه أهم ملامح

(١) الديوان : ص ٧٠ - ٧١ .

(٢) مختارات شعراء العرب : ٨٣ - ٨٤ .

الصعلوك ، وهي ملامح إنسان شعر بالظلم والهوان ، ورفض هذا الذل والهوان ، ولكنه خرج على الناس جميعاً بسبب هذا ، بل إنه في بعض الأحيان يخرج على قوم غير الذين ظلموه كما فعل عروة بن الورد .

ولو دققنا النظر لوجدنا أن الصعلوك لم يخرج عن ذلك العرف الذي ساد المجتمع الجاهلي ، حيث كانت الحرب شريعتهم ، والحرب لا تكون في أغلب الأحيان من أجل الغنم والسلب والنهب .

فالمجتمع الجاهلي يبيع لنفسه ما لا يبيحه لأفراده ، وإذا كان كثير من الحروب قد حدثت بسبب تلك الزعامات التي تميل إلى العدوان ، وبسبب الحرب والقحط ، وبسبب إحساس بعض القبائل بالظلم .

فإن الصعلكة قد حدثت نتيجة عوامل قريبة من تلك العوامل والأسباب التي أدت إلى الحروب وقد نجد مبررات للصعلكة ولكنها لا يمكن أن تكون مقبولة بصورة مطلقة ، وإن لكل حالة أسبابها ودوافعها ، ومن حق الإنسان أن يعيش كريماً في موطنه ، ولكن ذلك ليس مقدمة لخروج كل ذي طموح زائد على المجتمع كما نجد عند بعض الصعاليك ، فليس كل ما قاله الصعاليك صحيحاً ، وليس كل ما قيل عنهم كذبا ، والدراسة الموضوعية للشعر بعامة وشعر الصعاليك بخاصة ، لا بد أن تأخذ في اعتبارها أن الشاعر يقدم لنفسه ولغيره النموذج الذي يبرر به مسلكه وصعلكته .

وإذا كان هذا صحيحاً فإن موقف الشاعر من المجتمع في إطار الصعلكة يمثل موقفاً لإنسان مفرط في الحساسية ، في مواجهة مجتمع فيه من الأسباب ما يدفع مثل هذا الشاعر إلى الثورة والتمرد والخروج عليه ، وتفضيل حياة التوحش والتفرد ، على الحياة في هذا المجتمع .

والذي يميز الصعلكة عن الحرب أن الصعلكة مواجهة بين أفراد ، أما الحرب فهي مواجهة بين جماعتين أو قبيلتين . الصعلكة قرار فردي ، والحرب قرار جماعي ، ومهما

قيل عن دور الشاعر أو الزعيم أو رئيس القبيلة في إشعال الحرب فإن القرار في النهاية مطروح للجماعة ، تقبله أو ترفضه .

وإذا كنا قد قدمنا شواهد لشعراء متفرقين من صعاليك العصر الجاهلي ، فإننا سنقدم تصوراً للأساس النظري لصعلكة شاعر واحد هو تأبط شراً .

وتأبط شراً لقب لثابت بن جابر (١)

وقد جاء في موسوعة الشعر العربي أن في شعر تأبط شراً يتفتح التمرد الملحمي ضمن نموذجية مكثفة الخيال والحس الحار وتخللها إيقاعات النفس اللاهثة وراء نشوة الطعن والضرب والاستغراق في لحظة المجد الصاعق ، بدون تهيب من خطر ، وبدون ندم على جرح أو نصب

وامتاز شعر تأبط شراً ، كما هو شأن شعر الصعاليك دائماً بنبرة الواقعية والنزعة التصويرية الطبيعية مع رؤيا حيوية للوجود ، فائرة بنزعات الإنسان القوى المقبل على المجهول . (٢)

والصورة التي يقدمها تأبط شراً لنفسه خاصة وللصعلوك بعامة صورة تكشف عن إنسان وضع نفسه جنباً إلى جنب مع الخطر ، أو في مواجهته فنراه يتحدث عن نفسه بضمير الغائب فيقول : (٣)

يسري على الأين والحيات محتفياً نفسي فداؤك من سار على ساق
فهو يمشي حافي القدمين حيث الأفاعي والقفر والمخاطر وحيث الموت الذي
يترصده ، فنراه يتحدث عن نفسه مرة أخرى بضمير الغائب فيقول : (٤)

(١) الشعر والشعراء: ٣١٢.

(٢) الموسوعة : ص ١٠١ - ١٠٢.

(٣) موسوعة الشعر العربي : ص ٩٠.

(٤) الموسوعة : ص ٩١.

قليل غرار النوم أكبر همه دم الثأر أو يلقي كميّاً مسفّعاً
 قليل ادخار الزاد إلا تعلقةً فقد نشز الشرسوف والتصق المعاً
 بيت بمغني الوحش حتى ألفنه ويصبح لا يحمي لها الدهر مرتعا
 على غرة أو نهرة من مكانس أطال نزال القوم حتى تسعسا
 ومن يُغرّ بالأعداء لا بدّ أنه سيلقى بهم من مصرع الموت مصرعا

فالشاعر في التحامٍ مباشرٍ مع الخطر متمثلاً في الوحش والأعداء ، ولا شك أن اختياره لهذا الموقف قد جاء نتيجة عوامل كثيرة أشرنا إلى أهمها لكن الذي يثير الاستغراب اختيار الشاعر ذلك الخطر ، وتفضيل تلك الحياة عن حياة الدعة واللهو التي كان كثير من الشعراء يحنونها ، ولا شك أن هناك قدراً من الاختيار ، فالصعلكة تتصل بذات الشاعر وبما يحيط به ، والموقف هنا : محصلة جدل بين الذات والغير ، ينتهي منه إلى رفض ذلك التشكيل من العلاقات والقيم ، وتلك المظاهر ، ويرتضي بدلها حياة الزهد والخطر ، ويرى بعض الدارسين : أن دوافع الإملاق والعوز والفاقة ليست هي التي تحدد اختيار الشاعر وإذا كانت الدوافع لا تحدد الاختيار ، فإنه مما يترتب على هذا الحكم أن الاختيار هو الذي يحدد الدوافع ؛ لأننا في الاختيار لا بد لنا من الرفض ، والرفض نبذ لساير أوجه الممكن وإعطاء المختار قيمة مطلقة .

ولا شك في أن الدوافع هي التي تتولد عنها الاختيارات وقد يؤثر الاختيار في إعطاء الدافع قيمة ، ولكن هذا التأثير ما كان ليكون لولا تفاعل جملة من الدوافع الظاهرة والباطنة ، وليست الدوافع وحدها هي التي تحدد الاختيار ، ولكن إمكانية الاختيار ، وقدرة الذات على مواجهة ما ينتج عن الاختيار من نتائج ، كلها تمثل عوامل أساسية في قبول تلك الحياة الجديدة التي اختارها الصعلوك واستمر يكابدها .

ويقدم تأبط شراً نموذجين للصعلوك من خلال مدح ابن عم له في معرض رثائه
لنفسه . يقول في الأول واصفاً ابن عمه في إطار الخصائص التي يمجدها بوصفه
صعلوكاً : (١)

قليل التشكي للملم يصيبه	كثير الهوى شقّ النوى والمسالك
يبيت بمومة ويمسي بغيرها	وحيداً ويعرورى ظهور المهالك
يرى الوحشة الأنس الأنيس ويهتدي	بحيث اهتدت أم النجوم الشوابك
ويسبق وفدّ الريح من حيث تنتمي	بمنحرق من شدة المتسارِك
إذا خاص عينيه كرى النوم لم يزل	له كالى من قلب شيخان فاتك

فالنموذج يكشف عن الصفات العليا المفضلة في عالم الصعلكة ، فالرجل صبور
كتوم للألم ، متجلد طموح كثير الأسفار ، يفضل المسالك الوعرة ، يبيت وحيداً بتلك
الأرض الواسعة ، ويعتلي ظهور المهالك ، يحيا مع الوحش ويعيش مع الطبيعة ، يعرف
طريقه في الليل المظلم ، مهتدياً بالنجوم ، سريع الجري يقظ ، فإذا نام ظل قلبه يقظاً
يحرسه .

هذا هو نموذج الصعلوك ، صورة لإنسان هجر المجتمع وعاش حيث الوحوش والفقر
والحيات ، يواجه الموت الذي يحيط به ، ويتهدده من الطبيعة والأعداء الذين يترصدونه .
ويقدم تأبط شراً رثاءً لنفسه وكأنه عرف أن أحداً لن يرثيه ولن يطلب ثأره ، فترك
تلك القصيدة تخليداً لذكوره ، وهي تمثل للنموذج الأعلى للصعلوك جسماً ونفساً ،
وللمكان الذي يجب أن يعيش فيه : يقول تأبط شراً . (٢)

إن بالشعب الذي دون سَلَعٍ لقتيلاً دمه ما يطل

(١) موسوعة الشعر العربي ص ١٢١ .

(٢) نفسه ص ١٢٨ / ١٣٠ .

أنا بالعبء حفىً مستقلٌ	خلف العبء على وولى
مصغ عقדתه ما تُحلُّ	ووراء الثأر مني ابنُ أخت
رق أفعى ينث السم صلُّ	مطرق يرشح سماً كما أط
حل حتى دق فيه الأجلُّ	خير ما نابنا مصمُّل
بأيّ جاره ما يذلُّ	بزني الدهر وكان غُشوماً
ذكت الشعري فبرد وظلُّ	شامس في القرح حتى إذا ما
وندى الكفين شهمٌ مُدلُّ	يابس الجنين من غيرِ بؤسٍ
حلّ حلّ الحزم حيث يحلُّ	ظاعن بالحزم حتى إذا ما
وإذا يسطو ، فليث أبُلُّ	غيثٌ مزنٍ غامر ، حيث يجدي
وإذا يغزرو فسمع أزلُّ	مسبل في الحي أحوي رفلُّ
وكلا الطعمين قد ذاق كُلُّ	وليه طعمان أرئى وشَرئى
حبه إلا اليماني الأفلُّ	يركبُ الهول وحيداً ولا يصـ

وإذا كانت المدحة الأولى أقرب من المدح النمطي في ذلك العصر إلى وصف الصعلوك ، فإن هذا الرثاء يقترب من رثاء السادة ، في ذلك الموضع الذي وصف فيه نفسه بأنه مسبل أحوي ، رفل . فهي صفات السيد من سادة ذوى النعمة يمتلئ جسمه ، ويسير مسبل الإزار ، وكذلك وصف نفسه بأنه غيث مزن ، حيث إن هذا وصف اختص به السادة أيضاً . أما فيما عدا ذلك فكل الصفات صفات صعلوك فهو كالثعبان الذي ينث سماً ، يواجه الشمس والبرد قوياً قادراً ، يابس الجنين حازماً كالليث أو الذئب ، يركب الهول ولا يصحبه إلا السيف .

هذه هي أهم الصفات الجسمية والنفسية التي اتصف بها الصعاليك ، وهي إلى جانب ما قدمناه من تصوير لرؤية الصعاليك ومعاناتهم ورفضهم السذل والهوان في مواجهة قسوة الطبيعة والأقارب والجوع - تكشف عن أهم الدوافع التي انطلق منها الصعاليك ، والتي أثرت في إبداعهم ، كما أنها تقدم تصوراً مهماً لتلك الفئة التي رفضت متواضعات الجماعة ، ونماذجها العليا للإنسان والحياة والوجود ، وأقاموا نماذجهم المتفردة التي جاءت في إطار التوحش والأخطار والزهد في مباحج الحياة .

وهي إلى جانب ذلك تقدم صورة للتمرد الملتزم وغير الملتزم في مواجهة ما في المجتمع الجاهلي من مفارقات .

فقد انطلق الصعاليك من الإحساس بالظلم إلى رفض هذا الظلم ، لوجود العوامل التي دفعتهم لرفض الظلم ، ومكنتهم من هذا الرفض أيضاً .

وإذا كان هذا التمرد ليس تمرداً فلسفياً ، وإذا كانت أسسه النظرية غير واضحة وضوح الأسس النظرية للتمرد الفلسفي - فإن ذلك لا يعني أن الصعلكة كانت بلا جذور نظرية أو فلسفية ، صحيح أنها كانت أقرب إلى التمرد الطبيعي الذي يواجه فيه الإنسان المجتمع ، يقبل ويرفض ما تمليه عليه نفسه وذاته ، ويختار موقفه دونما إعمال لفكر ، ولكن الاختيار لم يكن مقطوعاً عن التفكير ، وعن التأمل ، وتقديم الموقف من خلال رؤية ذات أبعاد فكرية وملامح فلسفية .

لقد قدم الصعاليك مبررات كثيرة لخروجهم على المجتمع ، وهي مبررات لا يصلح أن يهملها الدارس ، فإن من واجبنا عند تقويم موقف الصعاليك ، أن نعطي لمبرراتهم اهتماماً ، لأنها تمثل دفاع إنسان عن نفسه في موقفه من مجتمعه وخروجه على هذا المجتمع . وهي وإن كانت متصلة بمجتمع ما قبل الإسلام ، فإنها لا تنقطع عن المواقف الإنسانية بعامة حيث يقف الإنسان من مجتمعه غير راض عن وضعه الاجتماعي ، رافضاً لمواقف الجماعة منه ، متمرداً على ذلك الوضع وعن ذلك الموقف .

ونقدم عروة بن الورد بوصفه نموذجاً للشاعر الصعلوك الذي ينتمي لقبيلته وإن كانت أمه كما صرح هو في شعره غريبة عن هذه القبيلة.

وفي البداية نرى عروة يرفض أن يكون الثراء أساساً للسيادة وهو بهذا، يرفض منطق المجتمع الذي يعيش فيه ، فنراه يقول: ^(١)

ما بالثراء يسود كل مسود مثر، ولكن بالفعال يسود

ثم يضع الإطار المقابل الذي يراه فيقول: ^(٢)

بل لا أكأثر صاحبي في يسرة و أصد إذ في عيشة تصر يدُ
فإذا غنيت فإن جاري نيله من نائلي وميسري معهودُ
وإذا افتقرت فلن أري متخشعاً لأخي غني معروفه مكدود

فهو حين رفض أن يكون الثراء هو أساس السيادة والتقدم ، حاول أن يجعل للسيادة أساساً آخر ، بالأخلاق في الغني والفقر . فهو لا يكثر في يسره صاحباً، ولا يصد عنه في فقرة ، فينيل جاره من نيله ولا يري متخشعاً لغني بخيل.

ولكن عروة وجد من الصعب أن يغير من الواقع ومن نظرة المجتمع للغني والفقير ووجد لزاماً عليه أن يطلب الغنى حتى يصبح واحداً من السادة الحقيقيين في إطار الرؤية القبلية فيقول: ^(٣)

دعيني للغنى أسمى فلاني رأيت الناس شرهم الفقيرُ
وأبعدهم وأهولهم عليهم وأن أمسى له حسبٌ وخيرُ
ويقصيه الندى وتزدريه حليته وينهره الصغيرُ

(١) ديوان عروة بن الورد، ص ٤٨ .

(٢) الديوان، ص ٤٨ .

(٣) الديوان ، ص ٩١-٩٢ .

ويلقى ذو الغنى وله جلال يكاد فؤاد صاحبه يطيرُ
قليل ذنبه والذنب جـم ولكن للغنى رب غفورُ

فالناس في ذلك المجتمع شرهم الفقير وهو أهون الناس وإن كان ذا حسب وخصيل
كريمة ، تزدريه حليته وينهره الصغير ، ولكن الغنى يبدو ذا جلال ومهابة يطير لها فؤاد
صاحبه ، ذنبه قليل وإن كثر ، فديدن الناس أن يغفروا للغنى ذنوبه .

والنموذج يكشف عن الواقع وما فيه من مفارقة ، ويكشف عن رفض الشاعر لهذا
الواقع ومعاناته منه لما فيه من قسوة وبعد عن الجادة ، ولهذا يقدم الشاعر خلاصة تجربته
في أسلوب شرط قائلاً : ^(١)

إذا المرء لم يبعث سواماً ولم يرح عليه ولم تعطف عليه أقاربه
فللموت خير للفتى من حياته فقيراً ومن مولى تدب عقاربه

فالمرء إذا لم يكن مالكاً لإبل وماشية ، وإذا لم تعطف عليه أقاربه فإن الموت خير له
من الحياة فقيراً لا يلقى من أقاربه سوى الضن والأذى .

إن القبيلة هنا قد تخلت عن مسئوليتها نحو هذا الشاعر ، ولم يلمس فيها ما يسمى
بالتكافل الاجتماعي ، فليس فيها من يتحمل عن ذوى قربه ، لقد بخلوا بخيرهم ، فما
كان أمامه إلا أن يستغني عنهم .

فالصورة التي قدمها الشعراء الجاهليون للقبيلة الملتزمة بأفرادها بعيدة عن هذه
الصورة التي واجهها عروة بن الورد ، فأين هؤلاء الناس من قوم الخرق أخت طرفة
اللذين وصفتهم بقولها : ^(٢)

والخالطون نحيثهم بنضارهم وذوى الغنى منهم بذى الفقر

(١) ديوان عروة ، ص ٢٩

(٢) ديوان الخرق ، ص ٣٠

أو الذين وصفهم طرفة بقوله : (١)

لا يلحون على غارمهم . وعلى الإيسار تيسر العسر

لقد افتقد عروة النموذج الفاضل للمجتمع ، ولهذا تمرد على هذا المجتمع وثار على منطقته وما فيه من مفارقة ، وعروة حريص على أن يكشف عن ظروفه الخاصة التي دفعته إلى التصعلك ، فنراه يقول : (٢)

ومن يك مثلي ذا عيال ومقترا من المال يطرح نفسه كل مطرح

ليبلغ عذراً أو يصيبَ رغبةً ومبلغ نفس عذرها مثل منجح

هنا يبدو الفقر وحشاً ينشب أنيابه في نفس الشاعر فما أقسى حديثه على لسان زوجته حيث يقول : (٣)

قالت تماضر إذا رأيت مالي خوى وجفا الأقارب فالقواد قريحُ
ما لي رأيتك في الندى منكساً وصبا كأنك في الندى نطيحُ
خاطر بنفسك كي تصيب غنيمَةً إن القعود مع العيال قبيحُ
المال فيه مهابة وتجلة والفقر فيه مذلة وفضوحُ

يتضح من هذه الأبيات أثر المرأة المباشر في تمرد الجاهلي على واقعه ، فالمرأة تواجه هذا الزوج بتلك الحقيقة المرة ، فالمال قد خوى وجفا الأقارب ، والرجل أمسى منكساً ، والقعود مع العيال قبيح ، والفقر مذلة وفضوح ، ولهذا يجب عليه أن يخاطر بنفسه كني يصيب غنيمة ومالاً ، فالمال فيه مهابة وتجلة ، والفقر شرٌّ لا يمكن احتماله ، والغنى خير

(١) ديوان طرفة ، ص ٨٧

(٢) ديوان عروة ، ص ٤٠ .

(٣) ديوان عروة ، ص ٤٣ .

عسير مناله . والنتيجة الحتمية هي الخروج عن الجادة والمخاطرة ، وطلب الغنيمة . بنفس
ثائرة تشعر بظلم واقع عليها ، الفقر وجفاء الأقارب ، ولا يبقى إلا أن يخرج المارد من
قمقمه ، وأن تحطم النفس المتمردة بطبيعتها ، والمتمردة بسبب ما يحيط بها من قهر - كل
الأسوار ، فإذا بالشاعر يطلق صرخته في وجه العصر متمثلة في تلك الصرخة التي واجه
بها زوجته في رائيته المطولة والتي يقول فيها : ^(١)

ذريبي أطوف في البلاد لعلني أخليك أو أغنيك عن سوء محضري
فإن فاز سهمهم للمنية لم يكن جزوعا وهل عن ذاك من متأخر
وإن فاز سهمي كفكم عن مقاعد لكم خلف أدبار البيوت ومنظر

والأبيات تعكس بأسا شديدا يتجسد في عبارات تقترب من لغة الحديث اليومي
لكنها تدخل في إطار تشكيل جيد ، ولا شك أن طلبه منها أن تدعه إنما يمثل ضيقا بحياته
أما قوله أخليك أو أغنيك فإنه يجسد إحساسه بوطأة حياته على الغير وتبرمه منها ،
وعدم الخوف من الموت نتيجة طبيعية لآسسه من الحياة فالتعساء لا يهابون الموت .

لقد عاش عروة في قبيلته حياة كلها هموم ومعاناة وكلها جفاء وازدراء يصور ذلك
في قوله : ^(٢)

هم عيروني أن أمي غريبة وهل في كريم ماجد ما يعير
وقد عيروني المال حين جمعه وقد عيروني الفقر إذ أنا مقتر
وعيري قومي شبابي ولتي متى ما يشأ رهط امرئ يتعير

إن رفضه كان سبب رفض هؤلاء الناس له ، فلقد عيروه بأمه الغريبة ، وعيروه
بفقره ، فلما جمع المال ، عيروه به لأنه جاء نهبا وسلبا .

(١) ديوان عروة ، ص ٦٧ .

(٢) ديوان عروة ، ص ٧٨-٧٩ .

وعروة فارس مقدم يرى أنه لا يجب أن يستوي وغيره ممن لا يهرعون إلى القتال..
وهو لهذا يسأل قائلاً : ^(١)

أجعل إقدامي إذا الخيل أحجمت وكري إذا لم يمنع الدبر مانعُ
سواء ومن لا يقدم المهر في الوغى ومن دبره عند الهزات ضائعُ
ويعبر عروة عن رغبته في حياة مستقرة ومقام طيب فيقول : ^(٢)

أرى أم حسان الغداة تلومني تخوفني الأعداء والنفس أخوفُ
تقول سليمان لو أقمت لسرنا ولم تدر أبي للمقام أطوفُ

إنه يعرف ما في تجروجه من مخاطر ، وهو أخوف على نفسه من غيره ، ولكن
الدافع لخروجه إنما هو رغبة في أن يقي نفسه وأولاده ذل الحاجة ، وأن يدفع عنهم غائلة
الفقر والجوع من أجل مقام طيب كريم ينتظره ، ولهذا يردد قائلاً : ^(٣)

إذا المرء لم يطلب معاشاً لنفسه شكا الفقر أو لام الصديق فأكثر
وصار على الأدين كلا وأوشكت صلات ذوي القربى له أن تنكرا
وما طالب الحاجات من كل وجهة من الناس إلا من أجـدّ وشمرا
فسر في بلاد الله والتمس الغنى تعش ذا يسارٍ أو تموت فتعذرا

والنبرة الهادئة في هذه الأبيات توحى بأنها قد قالها في فترة قد استقرت فيها نفسه ،
حتى أنه وجد أن لوم الصديق لا يكون إلا بسبب قعود المرء عن السعي من أجل معاشه .

(١) ديوان عروة ، ص ٦٧ .

(٢) ديوان عروة ، ص ١٠٧ .

(٣) ديوان عروة ، ص ٨٩ .

ويبدو أن عروة كان يخشى أن تمتد به حياة الفقر إلى شيخوخته ، ولهذا سعى في طلب المال ، فيقول : (١)

أليس ورائي أن أدب على العصا	فيشمت أعدائي ويسأمني أهلي
رهينة قعر البيت كل عشية	يطيف بي الولدان أهـدج كالرأل
لعل انطلاقي في البلاد وبغيتي	وشدي حيازيم المطية بالرحل
سيدفعني يوماً إلى رب هجمة	يدافع عنها بالعقوق وبالبخل
قليل تواليا وطالب وترها	إذا صحت فيها بالفوارس والرجل

فالتنمرد هنا تابع من سخط على وجوده بعامة ، حيث يتهدده العجز في شيخوخته ، ولهذا فإنه يحاول من خلال هذا التمرد أن يحقق ثروة موفورة يحصل عليها عن طريق المجازفة وحتى يأمن ما يخشاه من عجز وفقر .

ولكن يبدو أن الصعاليك لم يكونوا كلهم متمردين فبعضهم ارتضى حياة الخمول والذلة في الوقت الذي رفض فيه بعضهم واقعه وتمرد عليه ، وقد قدم عروة نموذجاً فنياً جسد من خلاله صورة الصعلوك المنبوذ الخامل وصورة الصعلوك الراض المتنمرد .

يقول عروة : (٢)

لحي الله صعلوكاً إذا جنّ ليلته	مصافي المشاش آلفاً كل مجزرٍ
يعد الغنى من نفسه كل ليلة	أصاب قراها من صديق ميسرٍ
ينام عشاءً ثم يصبح طاوياً	يحت الحصى عن جنبه المتعفرٍ
قليل التماس الزاد إلا لنفسه	إذا هو أمسى كالعريش الجورٍ
يعين نساء الحي ما يستعنه	ويعسى طليحاً كالبعير المحسرٍ

(١) ديوان عروة ، ص ١١٤ - ١١٦ .

(٢) ديوان عروة ، ص ٧٠ - ٧٣ .

ولكن صعلوكاً صحيفة وجهه	كضوء شهاب القابس المتنور
مطلاً على أعدائه يزجرونه	بساحتهم زجر المنيح المشهر
إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه	تشوف أهل الغائب المنتظر
فذلك إن يلقى المنية يلقيها	حميداً وإن يستغن يوماً فأجدر

يقدم عروة نموذجاً للصعلوك الخامل أو الصعلوك المرفوض فيقول : قَبِيحَ الله هذا الصعلوك الذي إذا جن ليله تجده " مصافي المشاش ألفاً كل مجزر " ، وهى صورة تمثل هذا الصعلوك كالكلب الذي يعيش على بقايا العظام حول المجازر ، كما يكشف عن قسوة المجتمع الذي عاش فيه ، والذي انتظم عروة ، إن هذا الصعلوك يعد الغنى أن يملاً بطنه ، ولا يبالي بمن وراءه ، وهو خامل لا يطلب الزاد إلا لنفسه ، فإذا ما شبع ألقى بنفسه كأنه عريش قد انهار ، إنه بعيد عن حياة الليل والصعلكة الحقة ، فهو ينام ليلاً ويصبح ناعماً يزيل الحصى عن جنبه المتعفر ، إنه أداة للنساء يستخدمه كالبعير الخاضع ، هذه هي صورة الصعلوك الخامل الدليل .

أما الصعلوك الفاضل - كما يراه - فيبدو وجهه كقبس من نور ، يطل دائماً على أعدائه الذين يزجرونه ويدفعونه كما يدفعون قدحاً سريع الخروج والفوز . وهم لا يأمنون اقترابه إذا بعدوا ، وكأنهم أهل لغائب ينتظرون عودته . إن يلقى المنية يلقيها حميداً ، وإن يغزُ ويستغن بما فاز فهذا أجدر به .

والنموذج الذي قدمه الشاعر للصعلوك الخامل ، يكشف عن الأبعاد التي جعلت بعض الأفراد يتمردون على مجتمعاتهم . ولم نسمع عن واحد من هؤلاء الصعاليك الخاملين ، كان شاعراً ولم يتمرد أو لم يهجر قبيلته مادحاً الملوك والسادة . وكأنما كان المدح نوعاً من التمرد على قبيلة الشاعر التي تتصور أن لا يوجد أفضل منها .

عاشراً : الشاعر والمرأة

١ - النموذج الجمالي للمرأة

النماذج الجمالية صور يبدعها الشاعر ، ويقدمها تقديمًا خاصاً ، وقد يعبر النموذج عن واقع الشاعر ، وعن حقائق حياته ، ولكن الجمال في الفن يكتسب طابعه وإطاره وعناصره - في السقام الأول - من الفن نفسه ، فالشاعر " يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العياني القائم ، إلى الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس من خصائص وصفات " .

"فعالم الأفكار - وهو بطبيعته غير واقعي - يحاول أن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها . لكن هذه المعانقة ليست فناءً للفكرة في الشيء ، أو مجرد تحول للفكرة إلى " شيء " أي انتقالاً كلياً من اللاواقع إلى الواقع ، بل على العكس تظل الفكرة ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبية عقلية تنتمي في وجودها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع . ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صورته بالطبيعة وبالأشياء الواقعية " .

والشاعر عندما يقدم نموذجاً الجمالي إنما يقدمه من خلال رؤيته الخاصة التي تتأثر برؤية شعراء عصره وبمجتمعه وثقافة هذا المجتمع .

وبمقدار شاعرية الشاعر وقدرته على تمثيل عالمه ، يكون نجاحه في صياغة نماذج الجمالية ، تكون هذه النماذج الجمالية ناجحة ومؤثرة بقدر ما يتوفر لها من عناصر فنية ومعنوية تجعلها قادرة على تحقيق وظيفتها الفنية ، وفي نفس الوقت تجعلها قادرة على أن تلتحم بوعي الجماعة ، وأن تسيطر على هذا الوعي .

فالنماذج الجمالية محقق للجماعة متعة خاصة ، وهي متعة فنية بالدرجة الأولى ، ولكن هذه النماذج تنقل أفكاراً بطريقة لا يشعر معها المتلقي أن هناك أفكاراً تنقل ، ومن هنا يكون تقبله لهذه الأفكار ، ومن هنا أيضاً تكون سيطرة تلك النماذج على وعي الجماعة .

وإذا كنا لا نربط بين الشعر والأخلاق من حيث القيمة الفنية ، فإن اللافت للنظر أن الشعر يعكس - بطريقة ضمنية - صورة لأخلاق صاحبه ، وأخلاق المجتمع ، فقول الشعر سلوك أخلاقي ، يختار فيه الشاعر المواقف والصور التي يجد نفسه قادراً على تقديمها تقديماً يرضيه ، ويحقق به التوافق الذي ينشده مع نفسه وجماعته . ولكن نضج الشعر وجودته يتجاوزان الأخلاق والسلوك المعبر عنهما - فقد نجد شعراً فيه هو وبحون ، ولكنه على حظ من جودة ونضج لا يتوافران لشعر فيه حكمة وعظمة .

وقد كان للعصر الجاهلي رؤيته الجمالية التي انعكست في الشعر انعكاساً خاصاً .

والتأمل للنماذج الجمالية التي أبدعها شعراء ذلك العصر - يجد أن وراء هذه النماذج نزعة التحسين التي جعلت الشعراء يحاولون أن يصلوا بنماذجهم إلى مستوى مثالي ، فالرجل والمرأة والخمر والناقة عندهم تمثل - نماذج مثالية ، والرجل الذي نواه في الفخر أو المدح هو أعظم وأقوى رجل ، والمرأة التي يتغزل بها الشاعر هي أجمل النساء ، والخمر هي أطيب الخمر ، والناقة عندهم هي أقوى ناقة ، وقد جعل هذا التحسين بعض الدارسين يرون أن الرجل والمرأة والناقة ما هي إلا رموز لآلهة معبودة ، وأن الخمر ما هي إلا الخمر المقدسة التي كانت تقدم في معابد الآلهة .

ويرى أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل : " أن العربي القديم لم يفكر في الجمال وإن كان قد انفعّل بصوره ، وهو لم ينفعّل بكل صورته ، بل انفعّل بصوره الحسية ،

بخاصة ما استقبل بالعين فكان رائقاً ، أو بالفم فكان لذيذاً ، أو باليد فكان ناعماً ، وهذا يجعلنا ننتبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعته حسية في تذوق الجمال .^(١)

وقد استمدت النماذج الجمالية مادتها وعناصرها من الحياة والواقع ، ولكنها في نفس الوقت تعالت على الواقع ، وتميزت عنه ، وأصبح لها وجود موضوعي خاص ، فالشاعر " يقوم في عمله الفني بعملية تشكيل وراء المحسوسات ويعلو عليها .. "

وهذا لا يتنافى مع كون نزعة العرب حسية في تذوق الجمال ؛ لأن الانفعال بالجمال أو بصوره الحسية يعلو بهذا الجمال وهذه الصور عن الواقع حين تتحول إلى تشكيل جمالي ، أو حين يعاد تشكيلها وتقديمها في إطارها اللغوي الجديد .

فهناك فرق بين الشعر ، والواقع ، فالجمال الذي تغنى به الشعراء ، اكتسب في الشعر خصائص شعرية ، فالمتلقي يعيش تجربة فريدة لم يعيشها الذين رأوا النماذج الواقعية ، فالتجربة مختلفة ، حيث إن لهذه التجربة واقعا خاصا ، فالتجربة هنا متعة فنية متميزة أو هي متعة بالشعر . إنها تجربة شعرية جديدة أو هي ولادة جديدة لتجربة الشاعر . وقد ارتبطت النماذج الجمالية للمرأة في الشعر الجاهلي ارتباطا قويا بالواقع الذي عاشه الشاعر : البيئة والمجتمع ، كما ارتبطت بكثير من الجذور الأسطورية والمعتقدات الوثنية .

وعلى الرغم من تلك الجذور الأسطورية فإن المرأة التي تحدث عنها الشعراء أو تحدثوا إليها امرأة من دم ولحم ، لها وجودها الحقيقي ، ولها تأثيرها الحقيقي ، بوصفها أنثى ، فعالم الأنوثة بما فيه من سحر وجمال ، ووصل وهجر ، وحب وبغض - هو عالم المرأة في الشعر .

وقد ارتبط جدل الشاعر الجاهلي مع المرأة بمجذله مع الواقع والحياة ، فواجه بشعره الواقع ، وواجه بهذا الشعر الضرورة في الواقع ، وكأنه بجديته عنها وإليها قد حقق لنفسه

^(١) د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية ص ١٣٤ .

وجوداً أجمل ، و حياة أعمق من تلك التي يعيشها ، ويكابد مشاقها . والذي نلاحظه عند دراستنا للشعر الجاهلي بعامة ، ولصورة المرأة بخاصة ، هو التحام الأسطورة مع الواقع عند الجاهليين ، وقد ترك ذلك تأثيراً على ما قدموه من صور شعرية ، وقد غيرت هذه الصور من وعي المتلقي للمرأة والمجتمع ، وللحياة .

وقد تحولت صورة المرأة على يد الشاعر الجاهلي تحولاً كبيراً ، فمن أسطورية مطلقة عند الشعوب القديمة ، إلى بديل الأسطورة أو صور متخيلة لا تبتعد عن الواقع، في الوقت الذي ترتبط فيه بتلك الجذور الأسطورية القديمة .

فقد كانت الشمس قديماً — عند الجاهليين — هي الأم المعبودة ، فهي التي تمس الحياة والخصوبة في ذلك العصر الذي كانت تسيطر عليه الأسطورة ، ارتبطت بعبادة الشمس عبادة المرأة الأم " وقد تخلفت — عن عبادة المرأة الأم ، وعن ربطها بالشمس الأم المعبودة وجعلها نظيراً للرموز التي رمزوا بها للشمس كالنخلة والغزالة والمهاة — تخلفت عن ذلك صورة يمكن أن نطلق عليها : المرأة أو الصورة المثالية للمرأة " .

ومن الأنماط الفنية التي استخدمها الشاعر في بنائه لنموذج المرأة ، المفاضلة التمثيلية ، حيث يأتي بالمبتدأ مسبوقاً بما النافية ، ثم يسترسل في وصف هذا المبتدأ الذي يقوم مقام المشبه به ، ثم يأتي بالخبر على وزن أفعل التفضيل مجروراً بالهاء الزائدة ، ومتبوعاً بحرف الجر ، فيقوم الخبر مقام المشبه ، ومن ذلك تشبيه المرأة بالغزال . يقول بشر ابن أبي خازم :^(١)

^(١) ديوان بشر : ص ٨ .

وما مغزل أدماء أصبح خشفها باسفل واد سيله متصوب^(*)
 خذول من البيض الخدود دنا لها أراك بروضات الخزامى وحلب^(*)
 بأحسن منها إذا تراءت وذو الهوى حزين ولكن الخليط تجنبوا

عمد الشاعر إلى نوع من المماثلة بين طرفي الجملة المطولة ، أو بين ركني التشبيه ، والملاحظ أن الشاعر قد استطرد في وصف المشبه به ، وأتى به مقدما على المشبه موصوفا بتلك الصفات ، فوضعنا أمام حالة من حالات المشبه يراها أمثل حالاته ، ليكون هما المعادل الموضوعي للمشبه .

وفي هذا النمط يتلاحم التركيب اللغوي مع التصوير تلاهما ملحوظا .

ومن ذلك تشبيه سحيم محبوبته ببيضة النعام ، في قوله : ^(١)

فما بيضة بات الظليم يخفها ويرفع عنها جرجرا متجافيا
 ويجعلها بين الجناح ودفه ويفرشها وحفا من الزف وافيا
 فيرفع عنها وهي بيضاء ظلة وقد واجهت قرنا من الشمس ضاحيا
 بأحسن منها يوم قالت أراحل مع الركب أم ثاو لدينا لياليا

وهو يكشف من خلال هذا الوصف عن كونها نقية بيضاء مصونة ، ويشبهها أيضا بالدمية ، وهو وصف يكشف عن الإحساس بالجمال والقداسة .

(*) الخشف : ولد الظبية أول مشيه .

(*) خذول : التي تتخلف عن صواحبه وتنفرد بولدها .

(١) ديوان سحيم : ص ١٨ .

ومن ذلك قوله أيضا: ^(١)

وما دمية من دمي ميسنا ن معجبة نظرا واتصافا
بأحسن منها غداة الرحي ل قامت ترائيك وحفا غدافا

ومن هذه الأنماط نمط شبه فيه المرقش الأصغر رائحة فم محبوبته بالخمر حيث
يقول: ^(٢)

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها تعالى على الناجود طورا وتقـدح
ثوت في سباء الدن عشرين حجة يطان عليها قرمد وتـروح
سباها رجال من يهود تباعدوا لجيلان يديها من السوق مربح
بأطيب من فيها إذا جئت طارقا من الليل بل فوها ألد وأنصح

ويبدو أن المرقش الأصغر كان أكثر الشعراء الذين استخدموا هذا النمط إدراكا
لتساوي طرفي المفاضلة التمثيلية ، فبعد أن وصف الطرف الأول وأضرب عن الحكم من
أجل الزيادة ، فقال : بل فوها ألد وأنصح .

وتشبيه ريق المرأة في مذاقه بالخمر أو العسل ، وفي رائحته بالقرنفل وخاصة عندما
تستيقظ من نومها - يقدم لنا المرأة المثال ، صورة الأم المعبودة قديما التي لا يغير من
رائحة فمها نوم ، لأنها جميلة أبدا ، تتجاوز ما يعتري المرأة في واقعها من تغير بفعل
الزمان .

^(١) الديوان ، ص ٤٢ .

^(٢) المفضلات ، ص ٢٤٢٠ .

ولا شك أن هذا التركيب التصويري يقدم النمط في صورة جملة مطولة ، وهذا يجعل النموذج الشعري أشبه بالكتل اللغوية ويزيد من تراكم النموذج وعضويته ، حيث يتجاوز وحدة البيت إلى وحدة النموذج الذي يتصل بموقف أو صورة أو سياق أكبر منه . أما بالنسبة للمرأة الأم ، فإن اللافت للنظر أن العرب كانوا يعظمون الأم ، ولا يعزون المرأة إلا أن تكون أما .

فالأمومة تمثل قيمة إنسانية في مواجهة الإحساس بالتناهي الذي يترتب عن الزمان والمكان ، وأخطار الحروب .

والإنجاب يمثل ضرورة في مواجهة الإحساس بالفناء طلبا لخلود الذكر ، وطلبا للعزة والكثرة ، ولهذا نرى الفخر بالأم يقف جنبا إلى جنب مع الفخر بالأب .

يقول الشنفرى : [د / ٥٣]

أليس أبي خير الأواس وغيرها وأمي ابنة الخرين لو تعلمينها

إذا ما أروم الود بيني وبينها يؤم بياض الوجه مني يمينها

وقد يسبق الفخر بالأم فخر الشاعر بالأب كما يقول السموأل :

صفونا فلم نكدر وأخلص سرننا إناث أطابت حملنا وفحول

علونا إلى خير الظهور وحطنا لوقت إلى خير البطون نزول

ويلفت نظرنا أن النسب إلى الأم شائع في القبائل ، وفي أماكن شتى ، سواء في ذلك أهل الجنوب وأهل الشمال ، وسواء في ذلك الحضر والبدو ، وسواء كانت الأم حرة أم أمة ، ولا يقل نسب الأفراد إلى أمهاتهم كثرة عن نسب القبائل إلى أمهاتها .

ولا شك أن نسب القبائل إلى الأم يرجع إلى عصور قديمة سبقت عصر ما قبل الإسلام . بمراحل ، " أما النسب إلى الأم فما زال حتى صدر الإسلام ، وحتى ما بعده بالنسبة للأفراد " .

وقد ربط بعض الدارسين بين النسب إلى الأم في القبائل القديمة وبين ارتفاع شأن المرأة ، وهذا وإن كان فيه بعض الصواب فإن فيه نظرا لأنه " كلما كانت المجتمعات أكثر بدائية - كانت العشيرة التي ينسب فيها الابن لأمه أكثر انتشارا ، .. ولأنه كثيرا ما تتحول العشائر التي ينسب فيها الابن إلى أمه إلى قبائل ينسب فيها إلى أبيه ، ولكن لم يعثر على حالات تثبت العكس .

فالنسب إلى الأم ارتبط بالبدائية حين كان دور الأم لا يزيد عن الدور البيولوجي الذي توفره الحيوانات لأبنائها ، ولأنه في العصر الجاهلي لم يكن هذا النسب موضع تقدير ، بل إنه في أكثر الحالات كان مما يشين الرجل ويدل على مهانة الأم ، أما تلك الحالات الشاذة التي نسب فيها الرجل الحر إلى أمه فإنها لا تمثل نمطا سائدا وقد تتصل بخصائص متميزة لهذه الأم تتجاوز وظيفة المرأة في عصرها ، وقد يرتبط ذلك بالكهانة .

وليس معنى ذلك تقليلا من شأن الأم أو المرأة ، فالرؤية الصحيحة تجعلنا ننظر إلى المرأة من منطلق سليم .

فالانتساب إلى الرجل في العصر الجاهلي كان هو النمط السائد والأمثل ، وهو من ناحية أخرى يشير إلى وضع متميز للأم ، فالأم التي ينتسب أولادها لأبيهم هي الأم الحرة .

وقد قدم الشعراء نماذج الأمومة التقليدية تقديما رمزيا ويلفت نظرنا أن هذه النماذج ترتبط بصورة الأم القديمة ، أو النمط الأصلي للأم عندما كانت هي ربة الأسرة والمنسوبة عن رعاية أولادها ، وحمايتهم ، أما فيما عدا ذلك فإن ما قدموه لا يتجاوز أبياتا متناثرة يفخرون فيها بأمهاتهم أو يشير فيها الشاعر إلى أخيه بابن أمه .

أما بالنسبة إلى تلك النماذج التي قدم فيها الشعراء الأم تقديما رمزيا والتي أبرزوا فيها قيمة الأم فقد جاءت في إطار تقديم المعادل الموضوعي للمرأة الحانية على الأطفال ، فتراهم يشبهون هذه المرأة بظبية ترعى الأراك ومعها طفلها ، ترعاه وتحنو عليه ، ولا

تبخل عليه بلبنها ، وحيث تكون هذه الظبية هي مثال الجمال ، أو يكون هذا الوليد الذي حظى برعاية الأم هو المعادل الموضوعي الجميل للمرأة الموصوفة.

يقول عبيد بن الأبرص : ^(١)

وإذ هي حوراء المدامع طفلة كمثل مهاة حرة أم فرقـد
تراعي به نبت الخمائل بالضحي وتأوي به إلى أراك وغرقـد
وتجعله في سرها نصب عينها وتثني عليه الجيد في كل مرقد

فالمهاة الأم التي ترعى الخمائل وتأوي إلى الأراك ، وتجعله نصب عينها وتحنو عليه في كل مرقد ، هي المعادل الموضوعي للمرأة الموصوفة ، وهذا يمثل قيمة يعطيها الشاعر للأمومة ، وهي قيمة تزيد من جمال المرأة وحسنها ، وتبرز أثر الأمومة في تعميق الإحساس بالجمال . ويقدم الأعشى بعض النماذج التي يتوسع فيها توسعا ملحوظا والتي يكشف من خلالها عن وعي بدور الأم في رعاية أبنائها وبقية هذا الدور . يقول الأعشى : ^(٢)

حرة طفلة الأنامل كالدمل —————
كخذول ترعى النواصف من ثل —————
تنقض المرد والكبات بحملا —————
في أراك مر يكاد إذا ما —————
وهي تلو رخص العظام ضئلا —————
ما تعادى عنه النهار ولا تع —————
وإذا خافت السباع من الغي —————
روحته جيداء ذاهبة الم —————
حرة لا عابس ولا مهزاق —————
ليث قفرا خلالها الأسلاق —————
ج لطيف في جانبيه انفراق —————
ذرت الشمس ساعة يهراق —————
فاتر الطرف في قواه انسراق —————
مدوه جوه إلا عفاة أو فواق —————
ل وأمست وحن منها انطلاق —————
تع لا خبة ولا مغلاق —————

^(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦٥ .

^(٢) ديوان الأعشى ص ٢٥٩ .

إنها تستمد جمالها من أمومتها وحنانها وإشفاقها على وليدها ، فقد شف جسمها ونحل بسبب ما تقدمه لابنها من حنان ورعاية ، فهي أم حانية شغوف معطاء لا تظن بلبنها على ولدها ، بل هي تعطيه كل ما عندها حتى لو أدى ذلك إلى ضعفها وهزالها ، إنها صورة للمرأة الأم التي تضفي عليها الأمومة جمالا وهباء وقبولا وشعورا بالرضا والغبطة.

وهي صورة رمزية تعمق من وعي الجماعة بقيمة الأمومة ، وتجعل المرأة تتميز بما تضفيه عليها الأمومة من جمال وفتنة .

إنه يقدم صورة المرأة المعبودة أو المرأة القاهرة ذات الجمال الأسر الطاعني ، وكأنه يحفز أبناء مجتمعه ويثيرهم ويوجد في نفوسهم حب هذا المخلوق الجميل ، وتقدير جماله ، والاعتراف بدوره في المجتمع والحياة .

وهو يدعوهم بصورة ضمنية إلى إعادة النظر للمرأة ، عندما يكشف لهم مواطن الجمال والسحر عندها .

ولا شك أن هذه النماذج تجد طريقها إلى وعي الجماعة وتسيطر عليه لما تتضمنه من قيم فنية وموضوعية معا . فالمرأة في الشعر هي المرأة الشعر ، المرأة الأغنية ، والنشيد .

وفي ديوان امرئ القيس تتكرر صور المجاهرة بمواصلة النساء بصورة لافتة للنظر، وقد طرده أبوه بسبب هذا الشعر الماجن ^(١) ومن ذلك قوله ^(٢)

ومثلك بيضاء العوارض طفلة لعوب تنسيني إذا قمست سربالي
إذا ما الضجيع ابتزها من ثياها تميل عليه هونة غير مجبال

(١) الشعر والشعراء ، ص ١٠٧ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ١٤٠ .

نظرتُ إليها والنجوم كأنها سموتُ إليها بعد ما نام أهلها
فقلت : سَبَّكَ اللهُ إنك فاضحي فقلت : بمين الله أبرحُ قاعداً ،
حلفتُ لها بالله حلفَةً فاجر فلما تنازعنا الحديثُ وأسمحت
وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا فأصبحتُ معشوقاً وأصبح بعليها
يغطُ غطيطةَ البكرِ شد خناقَه أيقنتُني والمشرقي مضاجعي
وليس بذي رمح فيطعنني به أيقنتُني وقد شغفت فؤادهما
وقد علمت سلمى وإن كان بعليها وماذا عليه أن ذكرتُ أو أنسا

مصاييحُ رهبانٍ تشب لُقُقالِ سمو حَبَابِ الماءِ حالاً على حالِ
ألست ترى السمار والناس أحوالي ولو قطعوا رأسي لِدَيْلِكَ وأوصالي
لناموا فما إن من حديث ولا صالِ هصرت بغصن ذي شمَارِيخٍ مِيَالِ
ورضت فذلستِ صعبةً أي إذلالِ عليه القَتَامُ سيئ الظن والبالِ
ليقتلني والمرء ليس بقتالِ ومسنونة زرق كَأَنِيَابِ أَغْوَالِ
وليس بذي سيفٍ وليس بنبالِ كما شغف المهنوءةَ الرجل الطالِ
بأن الفتي يهذي وليس بفعالِ كغزلانٍ رملٍ في محاريب أقيالِ

فهو يفخر بولوجه خدر هذه المحبوبة ويقر بفجوره وترويضه لها ، وكيف أنه أصبح معشوقها ، وزوجها يغط في نومه على الرغم من أنه كان يتوعده بالقتل لعشقه زوجته.... ويبدو أن هذه المرأة كانت زوجة لواحدٍ من غير أبناء القبيلة أو من غير ذوي الشأن.

ويكشف استفهامه عن إمكان قتله عن مخاوف كثيرة عند امرئ القيس ..

فالمرء ليس بقتال وليس بذي رمح ، وليس بنبال وعلى الرغم من ذلك ، يتساءل امرؤ القيس أيقنتني والمشرقي مضاجعي ومسنونة زرق كَأَنِيَابِ أَغْوَالِ .. فعلى الرغم من أن ظاهر الاستفهام يفيد الاستبعاد ، فإنه يوحي أيضاً بتمكن الخوف من نفسه . ولا

نشك في أن تلك المرأة كانت تحترف البغاء ، فهي تعرف أن زوجها لن يحرك ساكنا إذا ما طرقها سيد من سادات القوم كأمري القيس .

ولكن هناك بيتين في القصيدة نلمح فيهما أن تلك المغامرة لم تكن إلا من نسج خيال الشاعر ، وحلما من أحلام يقظته . أسقط فيه امرؤ القيس عالمه الباطني ، بما فيه من اضطراب وحيرة ، فمن أخباره أنه كان مثنائا وأنه مع جماله وحسنه كان " مفركا لا تريده النساء" ^(١)

وربما كان ذلك من أسباب فجوره في الشعر فإذا صح ما روي عنه ، فإن السامع لا يأبه لما يقول لأنه يعرف حقيقة القائل وأن ما يقوله مجرد كلام .

وبهذا يكون ما قاله الشاعر مجرد تعويض عن النقص الذي يعانيه ، فالبيت الأخير من النموذج يوحي بأن المغامرة لم تكن إلا مجرد خيال حيث يقول .. (وماذا عليه أن ذكرت أوانسا) فالموضوع ليس ولوج خدر هذه الزوجة . ونراه في نفس القصيدة يقول : [د / ٣٥]

صرفت الهوى عنهن من خشية الردى ولست بمقلي الخلال ولا قـال

فالشاعر ليس بالشجاعة التي حاول أن يوهنا بها . إن لم نقل بأنه كان جباناً وأن الخوف كان هو العاطفة المسيطرة عليه ، وأن الخوف الوجودي الذي قدمه في مواضع كثيرة ، والخوف الواقعي الذي حاول أن ينتصر عليه من خلال مغامرات الصيد والعشق ، كان هذا الخوف هو مفتاح شخصية امرئ القيس .

ويبدو أن الشاعر قد حاول في شعره أن يلم شتات نموذج الواقعي المحطم فقد بدأ حياته طريدا من أبيه وقضى كل هذه الحياة متشردا مع مجموعة من الصعاليك ، ثم قضى

(١) الشعر والشعراء ، ص ١٢١

آخر أيامه طريد القبائل التي قتلت أباه ، وهكذا عاش عمره صعلوكا ضائعا ، وكان الإخفاق حليفه حيث يقول : [د / ٩٩]

وقد طوفت في الأفاق حتى رضيت من الغنيمة بالإياب

وإذا كان الشاعر قد أخفق بوصفه إنسانا - فإنه قد نجح بوصفه شاعرا ، فقد استطاع أن يواجه واقعه المنهار بتشكيل فني حاول فيه أن يؤكد انتصاره ، وقد لاحظ استاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن امرأ القيس كان في معلقته " مشغولا بتحقيق فكرة بعينها ، أخلص للتعبير عنها في أغراض القصيدة المختلفة هي تحقيق فكرة الانتصار علي الحياة والطبيعة والناس والحيوان " ^(١) واتخذ إلى ذلك أسلوبا يغلب علي أشعاره جميعا هو أسلوب المقابلة بين المتناقضات التي يجمع فيها بين الشعور بالخوف والشعور بالثقة ، وبين الحياة والموت ، وبين المادية والروحية ، والقوة والضعف ، واللذة والألم ^(٢)

وهذا ينطبق علي أكثر القصائد الطويلة في ديوان امرئ القيس ، لكننا نرى أن الخوف والحرمان كانا أهم العواطف والأحاسيس المسيطرة علي نموذج الذي قدمه إلينا في شعره علي الرغم من محاولة تأكيد فكرة الانتصار فهذه الفكرة تبدو كستار يخفي وراءه عاطفة الخوف المسيطرة عليه ، والقهر الذي يحيط به .

ولكننا نجد امرأ القيس يفيق من سكرته ويصحو من لهوه في ومضات خاطفة كاشفة تنير له تلك الظلمة التي أجاد وصفها .

(١) إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر في النقد العربي، ص ١٩٣.

(٢) نفس المرجع، ص ١٩٤.

فنراه يقول: ^(١)

أقبلتُ مقتصدًا وراجعي	جَلَمِي وسددٌ للتقي فعلي
الله أنجح ما طلبتُ به	والبر خير حقيبة الرُّحل
ومن الطريقة جائرٌ وهُدَى	قصدُ السبيل ومنه ذو دَخْلٍ

كان امرؤ القيس في موقفه من الموت والزمن، وكان في بعض صور لهوه - نموذجاً للشاعر الضائع الذي حاول أن ينتصر على هذا الضياع فيخفق ، ويرضي من الغنيمة بالإياب فكان قريباً من صورة البطل في المأساة .. ذلك النبيل الذي يصنع موته ، بنفسه أو يفرضه عليه قدره ، ذلك المصير الذي ينتهي بالإخفاق . ولكنه رغم إخفاقه الواقعي بقي أميراً للشعر الجاهلي ، وبقيت له فروسية الشعر التي يصورها في قوله : ^(٢)

أذودُ القواقي عني ذِيَادَا	ذِيَادُ غَلَامٍ جَرِي جَوَادَا
فَلَمَّا كَثُرْنَ وَعَيْنُهُ	تَخِيرُ مِنْهُنَّ سِتًّا جِيَادَا
فَأَعَزَلَ مَرْجَانَهَا جَانِبًا	وَأَخَذَ مِنْ دَرَاهِمِ الْمُسْتَجَادَا

ومن النماذج الطويلة التي قدمها الشعراء للمرأة لامية الأعشى من بحر الطويل .

يقول الأعشى: ^(٣)

صحا القلب من ذكرى قتيلة بعد ما	يكون لها مثل الأسير المكبل
لها قدم رجا سباطاً بنائها	قد اعتدلت في حسن خلق مبتل
وساقان مار اللحم موراً عليهما	إلى منتهى خلخالها المتصلصل
إذا التمسست أربيتها تساندت	لها الكف في راب من الخلق مفضل

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٣٥٣ - ٣٥٤ .

(٢) نفس المرجع، ص ٤٢٤ .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ٤٠١ .

إلى هدفٍ فيه ارتفاعٌ تُرى له
إذا انبطحت جاني عن الأرض جنبها
إذا ما علاها فارسٌ متبذلٌ
ينوءُ بها بـوص إذا ما تفضلتُ
رودفه ثني الرداء تساندت
نياف كغصن البان ترتجُّ إن مشت
وثديان كالمرماتين وجيدها
وتضحك عن غر الثنايا كأنه
تلاؤها مثل اللجين كأنما
سجوين برجاوين في حسن حاجب
لها كبدٌ ملساء ذاتُ أسرةٍ
يجول وشاحها علي أخصيها
فقد كملتُ حسناً فلا شيء فوقها
وقد علمتُ بالغيب أني أحبها
وما كنت أشكي قبل قتلتي بالصبي
وإني إذا ما قلتُ قولاً فعلتُهُ
تهالكُ حتى تبطرَ المرءَ عقله
إذا لبستُ شيدارةً ثم أبرقتُ
وألوت بكفٍ في سوارٍ يزيناها
رأيتَ الكريمَ ذا الجلالة رانياً

من الحسن ظلاً فوقَ خلقٍ مكملٍ
وخوي بها رابٍ كهامةٍ جنبلي
فنعيم فراش الفارس المتبذل
توعب عرض الشرعي المغفيل
إلى مثل دعص الرملة المتسهيل
دبيب قطا البطحاء في كل منهل
كجيدٍ غزالٍ غير أن لم يعطلي
ذرى أقحوان نبتة لم يفللي
تري مقلسي رثمٍ ولو لم تكحلي
وخدي أسيلٍ واضحٍ متسهلي
ونحرٌ كفأثور الصريف المثللي
إذا انفتلت جالا عليها يجللي
وإني لذو قولٍ بها متخلي
وأني لنفسي مالكٌ في تجملي
وقد ختلتني بالصبي كل محتلي
ولست بمخلافٍ لقولي مبذل
وتصبي الحليم ذا الحجي بالتقتلي
معصمها والشمس لما ترجللي
بنان كهداب الدمقس المفتلي
وقد طار قلبُ المستخف المعذل

رگيا : بضّة . سباط : طويل . مبتل : تام الخلق . مار : تخرج . بـوص : ردق .
الشرعي المغفيل : ثوبٌ واسع . نياق : طويلة . سجوين : ساكنين . برجاوين :
واسعين .

إن الأعشى مثال بارع مادته الكلمة التي أقام بها محبوبته تمثالا رائعا . قدم بضعة مسترسلة البنان ، وقامة معتدلة حسنة الخلق، وساقان صار اللحم مورا عليهما، يطوقهما خلخال ذو رنين، تتصل أرادفها بهذين الساقين المديدين، بارزين كالكتيب.

فإذا انبطحت علي الأرض ، وارتفع خصرها الدقيق عن الفراش — مالت أرادفها الضخمة كالقدح الكبير، وإذا ما خلعت لنفسها ، ولبست قميصها — ملأته أرادفها، وإذا لبست ثوبا فإنه يتثنى وكأن جسمها كثيب من الرمل ، يمنعه الثوب من الانهيار. تبدو وهي تمشي بقامتها المديدة ، التي تشبه غصن البان ، وكأنها قطا تدب في الوادي إلي الماء، ثدياها كالرماتين ، وجيدها جيد غزال ، يزدان بالحلي . فإذا ما ضحكت بدت أسنانها بيضاء ناصعة كأنها زهور الأقحوان النضر، وبشرتها بيضاء نقية تتلألأ كالفضة ، وعيناها مثل عين الغزال ولو لم تتكحل ، تبدو صافيتين يزينهما حاجب حسن. أما خدودها فهي ناعمة واضحة متهلة ، تفيض بالبشر والحياة . بطنها ملساء تتثنى من أثر السمرة ، وصدرها مثل لوح من المرمر المصقول الذي أحسن صقله ، تتوشح بوشاحين لا يستقران علي جسمها حين تتثنى . لقد كملت خلقا فليس هناك شيء يفوق جمالها. ولهذا ، يصرح الشاعر بأنه قد انتقى لها أحسن القول الذي يصف به هذا الجمال .

إن جمالها ذو قوة أسرة فهي إن سارت متمائلة تذهب بعقل الحليم ، وإذا ما لبست قميصها وكشفت عن ذراعيها ، ولوحت بهما ، وبرقت أساورها حين تشير بكفها الدقيق ، وأناملها التي تشبه الحرير الأبيض المفتول — رأيت الكريم الوقور ينظر إليها في ذهول وشغف ، أما من استخفه جمالها فقد طار عقله ، فلا يبالي لوم اللاممين.

إن الشاعر قد استكمل للتمثال عناصره فكأننا بمثال يصف لنا تمثاله وصفا حسيا ، حتى إنه يأخذنا لنلمس معه هذا التمثال لمسا . والشاعر عندما يبدأ نموذج الشعر بقوله : صحا القلب من ذكرى قتيلة ، إنما يكشف عن أن هذه المرأة تمثل بالنسبة له الماضي الذي ضاع، ولهذا فإن الصورة ترتبط بالحرمان، الأمر الذي جعله

يعرض امرأة تمثل جنس المرأة بعامية، لا محبوبة خاصة. وهو لهذا يستقصي جسدها جزءاً جزءاً ، فيبدأ من قدمها إلى ساقها إلى أردافها فبطنها، فثديها وقامتها وفمها، وخدودها وعينيها والمرأة هنا تتصل بجنسها ولهذا فإن الشاعر يفعل بما قد يثيره الجسد المثال إنها المرأة النموذج ، وليست المحبوبة التي يستحي أن يعرض مفاتيحها بصورة مكشوفة ترضي غرائزه ، وجوعه ، وحرمانه الجنسي ، وكأننا به يقدم نموذجاً لجمال عام مشاع إنها كالناقة والمهرة . والرجل هو فارس هذه المهرة فإذا ما علاها فارس متبذل، فنعم فراش الفارس المتبذل ، إن هذا الانفصال بين أنا الشاعر والمرأة جعله يقدم نموذجاً له صفة العمومية فهو يقدم شيئاً يعجب به ويثيره ، ويريد أن يعجب به غيره ويثيره ، إنها تمثال أو موضوع خارج دائرة الشعور، وإن كان في دائرة الانفعال الحسي، بل إن سحرها مشاع أيضاً فهي تصي الحليم ذا الحجي بالتقتل، وهي أيضاً معروضة لمن يتأمل:

إذا التمست أريبتها تساندت لها الكف في راب من الخلق مفضل

ولا شك أن هذا النموذج يرتبط بنموذج العاشق نفسه الذي يتميز بالتهتك والإباحية والابتذال والإغراق في طلب الملذات ، فالعاشق والمعشوقة عند كثير من الشعراء يتلازمان في أهم الخصائص فكلما كان العاشق ماجناً وكلما كان غزله مكشوفاً - بدت المرأة سافرة يتكشف من جمالها ما قد يخلش الحياء وما قد يتعارض مع أعراف المجتمع .

من هذا يتضح لنا أن الصورة التي قدمها الشاعر الجاهلي للمرأة ذات بعدين : الأول يتصل بطبيعتها والآخر يتصل بوظيفتها ، فالشاعر يحقق لمحبوبته كل عناصر الجمال وينفي عنها كل صفات القبح ... إنه كالرسام أو المثال الذي يبتعد في إبداع الصورة أو التمثال ، ويبدو جمال المرأة في الشعر الجاهلي غاية ووسيلة في آن واحد، فهو وسيلة لإبراز مدى ما يحظى به من متعة في وصال هذه المحبوبة ، بل إنه يجعل ذلك من مفاعره ، ولكن الغاية لا تشغلنا عن الوسيلة ، أو عن الصورة الجميلة التي يقدمها ، الشعراء بغض

النظر عن جذورها أو دوافع إبداعها ، فإن العلائق الخارجية لا تمثل قيمة فنية تدخل في صميم العمل الفني ، وإن ارتبطت بالشاعر بوصفه إنسانا ، لا بوصفه فنانا ، فقول الشعر سلوك أخلاقي يكشف عن أخلاق صاحبه ، ولكنه إذا اجتمع الأخلاقي مع الفن وتلاحما في بنية جيدة - كان للنموذج الفني قيمة تضاف إلى قيمته الفنية .

والسؤال الذي نسأله هل استطاع الشعراء الجاهليون تقديم نموذج متفرد للمرأة يمكن أن نطلق عليه نموذج المرأة العربية ؟ وهل استطاع هذا النموذج أن يتغلغل في وعي الجماعة ، ويسيطر على تصور الشعراء للمرأة ؟ وإذا حدث ذلك ، فهل السبب راجع إلى كون النموذج له من القوة والنفوذ والشمول بحيث يبقى مسيطرا على وعي الجماعة وتصور الشعراء ؟ . وما مصدر هذه القوة والنفوذ والتأثير ؟ هل لأن النموذج التقى مع الصورة المثلى للمرأة ؟ بحيث تظل الصورة لها من الخصائص والأبعاد ما يحقق لها فاعليتها ...

يقول الشاعر صلاح عبد الصبور : " يذكرني مثال المرأة العربية الجميلة ، كما نراه في شعرنا القديم بلوحات الفنان روبنز ، حين يتوقد اللحم البشري فخورا ببياضه ، معتزا بامتلائه ونضارته فالمرأة الجميلة عند شاعرنا القديم هي المرأة البيضاء التي استرخى شعرها الأسود حول مشرقها الناصع ، وأشرأب جيدها الأتلع ، ونهد ثديها النافر ، ودق خصرها ، ثم جلت عجيزتها جلالا ، واستدارت ساقها ، فما استطاع الخلخال إلا الصمت " .^(١)

ويقول أيضا : هذه صورة " فينوس " العربية ونحن نجد هذه الصورة في التراث الشعري العربي حتى القرن الخامس الهجري ، فكأن كل الشعراء كانت معشوقاتهم من هذا الضرب من النساء .

^(١) صلاح عبد الصبور .

إن الجمال بشكل عام يقوم على التناسق والنظام ، وقد استطاع الشاعر العربي أن يقدم صورة للمرأة فيها كثير من التناسق والنظام ، كما أن فيها من العناصر الجمالية التي تتفق ووظيفة المرأة بوصفها أنثى . بل إن الشاعر قد أضاف لجمال المرأة الجسدي جمال الأمومة ، وجمال الإخلاص لزوجها ، فوصفها بأنها "عروب" ثم أضاف إليها عنصر الحرارة شتاء ، والبرودة صيفا ، وكان لها القدرة الحيوية على قهر الضرورة في الطبيعة ، وجذب الرجال في كل فصول السنة ، وقد استطاع نموذج المرأة أن يسيطر على وعي الجماعة حتى عصرنا الحاضر وعلى تصور الشعراء وهذا ليس بخاف على دارس الشعر العربي، فقد تمكن الشاعر الجاهلي من تقديم نماذج جمالية سيطر بها على وعي الجماعة بما وفره لها من موضوعية ودقة في التصوير، وجودة في الصياغة فقد استخدم ألفاظا معبرة موحية في سياق جيد لصورة جميلة . وهو حين استجاب لذوقه الخاص، وذوق جماعته ، وعندما تمثل واقعه وعالم الشعر الجاهلي، استطاع أن يقدم نموذجا له من النفاذ والسيطرة ، بحيث استطاع أن يتغلغل في وعي الجماعة، فالمرأة هي المرأة ، والشاعر الذي يفتش عن تشكيلات جمالية في عالم الشعر ، سيجد في الشعر الجاهلي معينا من الصور، ولا شك أنه يستطيع أن يوظفها لرؤيته المعاصرة .

ولكن يبقى نموذج المرأة العربية في الشعر الجاهلي ، أو " فينوس العربية" المرأة ذات الجمال المتوقد ، كما صورها الشاعر الجاهلي، شمساً تشرق، ومصباحاً يضيء، وخمراً تسكر ، تحيي وتقتل ، تسجر وتصبي الحليم ، لأنه استكمل لها الحسن فلا شئ فوقها . وستبقى المرأة الجاهلية في الشعر جميلة ساحرة كالظبي والغزال المطفل والغصن المتأود ، فهي جماع لكل جميل في هذا الكون ، فالمرأة كانت بمثابة الواحة في قلب الصحراء المقفرة ، وهي واحة تمثل فردوس الجاهلي ، فردوسه - في حياته حيث لا يؤمن بفردوس بعد الموت

فالمرأة بالنسبة للرجل مصدر كل متعة وبهجة، ومصدر للحياة نفسها بوصفها
أما، ولهذا أصبحت المرأة عند الشاعر الجاهلي رمزا للحياة نفسها وأصبح موقفه منها يرمز
إلى موقفه من الحياة كلها فهي عنده صنو الطبيعة القاهرة .

ولا شك أن ما يبدو من غمطية في النماذج الجمالية يرجع إلى أسباب تتعلق
بالواقع الذي عاشه الشاعر الجاهلي ، وإلى وحدة التجربة في مواجهة الزمان ، وإلى
الإطار الشعري التي يكتسبه الشعراء فيتأثرون به شكلا وموضوعا .

٢- تأثير المرأة

منح الشاعر الجاهلي المرأة قوة خارقة تسلب الرجل العاقل عقله ، فقد وجد الشاعر المرأة تهيب الرجل الذرية والمتعة ، وتحقق له حياة سهلة ، ووجد لها سحرا عجز المجتمع أحيانا عن تفسيره ، فأضافوا إلى المرأة سحر الكواكب وجمالها ، ونضارة النبات والزهر وألوانه ، وأصبحت المرأة بالنسبة للرجل فردوسه الأرضي ؛ حيث لم يكن يعتقد في فردوس بعد الموت ، وحيث افتقد التفسير الصحيح للحياة والوجود والموت ، وقد اقترن الحديث عن المرأة في الشعر الجاهلي بالواقع والأسطورة في آن واحد ، فهي امرأة خارقة لحدود الجمال، ولكنها امرأة من دم ولحم .

وقد حاول كل شاعر أن يجعل من محبوبته أجمل النساء وأكثرهن سحرا ، و تأثيرا وقدرة على أن تهيب الرجل المتعة والنشوة ، وقد دفع هذا الرجل إلى أن يضع المرأة في مقابل العقل . وإذا كان هذا العقل هو الحارس الأمين علي الشخصية، فإن تأثير المرأة حين يغلب العقل يغلب الفرد بعامة. يقول امرؤ القيس : [د/١٣-١٨]

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل	وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجلي
أغرك مني أن حبك قاتلي	وأنك مهما تأمرني القلب يفعل
وما ذرفت عيناك إلا لتقدحي	بسهميك في أعشار قلب مقتل
إلى مثلها يرنو الحليم صباية	إذا ما اسبكرت بين درع ومحول
تسلت عمايات الرجال عن الصبا	وليس صبايا عن هواها بمنسل
ألا رب خصم فيك ألوى رددته	نصيح علي تعذاله غير مؤتلي

فالمرأة تواجه الرجل بجمالها وزينتها مثيرة في نفسه الرغبة في طلبها وملاحقتها، فإذا ما تحقق لها ما تريد ، قابلت طلبه لها ، ورغبته فيها بالدلال والهجر ، والزهد فيه،

والإعراض عنه .. وهنا لا يستطيع الرجل إلا أن يلح في الطلب ، ويمعن في الشكوى ، لأنها ليست امرأة عادية . فهي من هذا النوع الذي يصبي الحليم، فعيناها آسرتان ، ما إن تذرف الدمع حتى تصيب قلب الحبيب وتذهب به . لقد غرها أن حبها قاتل لهذا الحبيب المتدله في الحب .

فالمرأة تحقق انتصارها على الرجل حين تفوز بقلبه وتؤثر على عقله تأثيرا يعجز العقل عن مقاومة سحرها وجمالها وحسنها ... وإذا كان الحليم يرنو إلي مثلها صباغة، فإن غير الحليم أضعف من أن يقاوم حسننا ناهيك عن دلالها . فالمرأة عند الأعشى : [٤٠٣/د]

تهالك حتى تبطر المرء عقله وتصبي الحليم ذا الحصى بالتقتل
إنها تتثنى في مشيتها مظهرة الضعف حتى تذهب بعقل الرجل ، وتصبي العقل الرزين بما تظهره من دل وتثن وتمايل يفتن له .

والمرأة عند حكيم الشعراء ، وشاعر الحكمة زهير - تصبي الحليم بحديثها وأصوات حليها ، يقول زهير : [٣٢٢ / د]

وأذكر سلمى في الزمان الذي مضى كعينا تترتاد الأسرة عوهج
وتصبي الحليم بالحديث يلذه وأصوات حلي أو تحرك دملج
الأسرة : بطون الأرض وسهولها ، عينا عوهج : ظبية جميلة العيون طويلة العنق ، والدملج : حلي يلبس في معصم المرأة .

وهي عند أوس أستاذ زهير تصبي الحليم أيضا ، يقول أوس : [١٣ / د]

وقد لهوت بمثل الرئم آنسة تصبي الحليم عروب غير مكلاح
الرئم : الظبي الخالص البياض . غير مكلاح : غير عابسة .

ويتحدث طرفه عن تأثير المرأة علي عقله ، فيقول : [د / ١٢٦]

وقد ذهبت سلمى بعقلك كله فهل غير صيد أحمرزته حباثله

وربما جعل ذلك الشعراء يقفون من المرأة موقفا فيه كثير من الريبة والعداء: يقول

الطفيل الغنوي : [د / ٦١]

إن النساء كأشجار خلقت لنا منها المرار وبعض المر مأكول
إن النساء متى ينهين عن خلق فإنه واجب لا بد مفعول
لا ينثين لرشد إن منين له وهن بعد ملومات مخاذيل

فالمرأة قرينة الهوى ، والهوى نقيض الرشد ، والنساء - عنده - لا ينهين إلا عن خلق حسن ، ولا يملن لرشد ، ولهذا فهن موضع لوم دائم .

ويلخص المخبل السعدي الأثر المدمر للصبوة علي الرجل فيقول: [المفصليات : ١٠٣]

ذكر الرباب وذكرها سقم فصبا وليس لمن صبا حلم
فاقترا ن ذكر المرأة بالسقم يكشف عن الإحساس بما تسلبه المرأة من إمكانات
الرشد والبعد عن الغواية ، وقد جاء قوله : " وليس لمن صبا حلم " مفسرا ومعللا لمقولة
أن "ذكرها سقم" فمادام الرجل يفقد حلمه ورزاقته في صبوته للنساء ، فإن ذكر المرأة
سقم ، ويتصل ذلك برؤية قديمه للمرأة نجدها عند علقمة بن عبده الذي عاصر امراً
القيس حيث يقول : [د / ٣٥]

فإن تسألوني بالنساء فإني بصير بأدواء النساء طيب
إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له من ودهن نصيب
يردن ثراء المال حيث وجدنه وشرخ الشباب عندهن عجيب

ويصف المرقش الأكبر تذكره للمرأة بالسفه فيقول : [المفصليات ٢٣٤]

سفها تذكره بخويلة بعد ما حالت قري نجران دون لقائها
ويقول الأعشى : [٢٣٩ / د]

أرى سفها بالمرء تعليق لبه بغانية خود متى تدن تبعد
ويقول أيضا : [٢٣٩ / د]

وأقصرت عن ذكر البطالة والصبي وكان سفها ضلة من ضلالكا
فمواصلة النساء جهالة وبطالة وضلال ، وهي صفات تمثل نقيضا للعقل والحلم
والحكمة . يقول امرؤ القيس : [٣٥ / د]

نواعم يتبعن الهوى سبل الردى يقلن لأهل الحلم ضلا بتضلال
ومعني " ضلا بتضلال " أن من نظر إليهن أو حادثهن يحيد عن الحق ، ويبعد عن الحلم
والعقل .

وقد كرر عمرو بن شأس هذا المعنى ، فقال : [٧٧ / د]

تذكرت ليلي لات حين أدكارها وقد حنى الأصلاب ضل بتضلال
ويتحدث النابغة عن تأثير المرأة الذي يمكن أن يسلب الراهب لبه ويفقده رشده
فيقول : [٩٥ / د]

لو أنها عرضت لأشمط راهب عبد الإله ضرورة متعبدا
لرنا لرؤيتها وحسن حديثها ولخاله رشدا وإن لم يرشد
فالهوى يودي بصاحبه ويضله ، ويبعده عن الرشدا ، ويعكس تصويره للقيم فسيرى
الضلال رشدا.

ويتحدث أوس عن صحوته فيقول : [٨٢ / د]

صحا قلبه عن سكرة فتأملا وكان بذكري أم عمرو موكلا

فالصحوة هنا من السكر ، والسكر هو تعلق الشاعر بأم عمرو .

والصحوة عند حاتم الطائي ترتبط بزوجتيه : فيقول: [٢٤/د]

صحا القلب عن سلمي وعن أم عامر وكنت أراني عنهما غير صابر
والصحوة هنا تقترن بالصبر علي فراقه لهما.

ويقرن الأعشى بين مواصلة النساء والجهل ، فيقول : [٩٥/د]

وإن أحاك الذي تعلمين ليالينا إذ نحل الجفارا
تبدل بعد الصبي حكمة وقنعه الشيب منه خمارا

فالصبوة تقابل الحكمة ، والتبدل من الصبوة إلى الحكمة يتضمن وضع الصبوة في إطار الجهل والطيش ، والبعد عن الجادة . يقول الأعشى [٤٣/د]

وما كنت أشكي قبل قتلة بالصبي وقد ختلتني بالصبي كل مختل

الصبي الأول : الميل إلي النساء ، والثاني : شباب المرأة وفتنتها. ويختل الحبيب محبوبه : سلبه لبه وعقله ، فشباب هذه المرأة هو الذي سلب الشاعر عقله .

وإذا كان للمرأة هذا التأثير الطاغى علي نفس الشاعر ، وإذا كان الميل للنساء قد افقد الحليم عقله -فإن مواجهة ذلك عند الجاهليين كان صحوة ، أي أنه كان انتصارا للعقل علي كل عوامل السلب التي أوقفته عن أداء مهمته وحماية صاحبه من الزلل.

وقف طرفة متسائلا عن حقيقة أمره بالنسبة لحبيته ، فيقول: [٦٧ / د]

أصحوت اليوم أم شياقتك هر ومن الحب جنون مستعر
لا يكن حبك داءا قاتلا ليس هذا منك ماوي يحمر
كيف أرجو حبها من بعد ما علق القلب بنصب مستمر

فهو لم ينته إلى قرار ، ومازال مترددا بين الصحوه عن الهوي ، والنشوق إلى محبوبته، وهو يعرف أن من الحب جنون شديد، وهو نقيض العقل، ولهذا جعل الإقلاع عنه ونسيانه صحوه من هذا الجنون .

ولا شك أن الحب لا يكون داءا قاتلا إلا حين يذهب بعقل صاحبه ، ويصبح جنونا مستعرا ، حين يتمكن من قلبه في حال إعراض المرأة التي مكنت هذا الحب من ذلك القلب..

ومعنى "أرجو حبيها" أنسى حبيها ، أو أرجو نسيانه ، و يكشف الاستفهام عن استبعاد ذلك في هذا الظرف .

وغالبا ما تقترن تلك الصحوه بالمشيب عندما تصبح الإمكانات غير ممكنة ، ويصبح الرجل غير قادر علي مواصلة للنساء. يقول امرؤ القيس: [د/٢٦٥]

صحى اليوم قلبي عن لميس وأقصرا	وجن بما جن ثمت أبصرا
وذاك بأن الشيب في الرأس راعه	وقال فواليه : ألا قد تغيرا
فوا عجبا قد عجبت من الفتى	تبدله الأيام والدهر أعصرا
فإن يمس يوما ذا شباب فإنها	ستخلفه شيئا وخلقا محسرا

فمن الواضح أن الصحوه ، تعني اليقظة وذهاب السكر، فالصبوة قرينة السكر ، وغياب العقل ، والصحوه صحوه العقل ، لكن العقل لا يصحو من إشكالية الشيخوخة ، تلك التي تقترن بالضعف والعجز ، وبالإحساس بقرب الموت ، فالرجل حين يقصر عن الباطل والصبي إنما يقصر عن رمز يتصل بصميم رجولته ، حين يعجز عن مواصلة النساء.

يقول الحكيم زهير : [د/٣٣٩]

فصحوت عنها بعد حب داخل والحب تشربه فؤادك داء
ولا شك أن الحب حين يكون داءا فإن الصحوه تكون هي الشفاء منه .

ولكن الصحوه في موضع آخر عند زهير تبدو وكأنها صحوه فنيه ، او هي صحوه لفظية إن صح التعبير، يقول زهير : [د/٩٦-٩٧]

صحا القلب عن سلمى وقد كاد لا يسـلو وأقفر من سلمى التعانيق والثقل
وقد كنت من سلمى سنينا ثمانيا علي صير أمر ما يمر وما يحلو
وكنـت إذا ما جئت يوما لحاجة مضت وأجمت حاجة الغد ما تحلو
وكل محب أعقب النأي لبـه سلو فواد غير لبك ما يسـلو

التعانق والثقل : موضعان ، صير أمر : انتهاء وصيرورته ، أجمت : دنت.

ويروي الشطر الأخير : (غير لي) فصحوه القلب هنا ليست صحوه للعقل، ولا هي بصحوه تامة ، وفي شرح الأصمعي : كل محب إذا نأي سلا ولست أنا كذلك، وقال : "صحا" في أول البيت، ثم قال : "غير لي ما يسـلو" فيه قولان : قال : رجع فأكذب نفسه... ويقال : ليس هذا برجع ولكنه متعلق بقوله :

" وقد كنت من سلمى سنينا ثمانيا ، أي : كنت علي هذه الحال، فسلا كل محب غيري في هذه الثمانية" وهذا تأويل بعيد لأن النأي أعقب السنين الثماني، وعدم السـلو مرتبط بالنأي فلا معنى لسـلو في الوصال .

ومن ذلك قول الممزق العبيدي :

صحا من تصايبه الفواد المشوق وحن من الحي الجميع تـفـرق
لكن الصحوه عند المرقش صحوه موقـوتـه يقول
المرقش الأصغر : [المفضليات ٣٤٥]

صحا قلبه عنها علي أن ذكره إذا خطرت دارت به الأرض قائما
ويصور الأعشى إعراضه عن الهوى والجهالة والبطالة والصبي والسفه ،
فيقول: [د/١١٥] .

أجذك ودعت الصبي والولائد
وأصبحت بعد الجور فيهن قاصدا
وما خلعت أن أبتاع جهلا بحكمة
وما خلعت مهراسا بلادي وماردا
يلوم السفية ذا البطالة بعدما
يرى كل ما يأتي البطالة راشدا
فالشاعر يستفهم عن حقيقة أمره، وهل هو حقيقة ودع الصبا ، وأصبح بعد
الإمعان في طلب النساء مقتصدا ..

والشاعر يضع الصبا والجهل في مقابل الحكمة ، فقد يلوم السفية ذا البطالة على
سفه ، وكان هو نفسه لا يرى الباطل إلا رشدا .

ويتصل بالصحة التناهي :

يقول بشر بن أبي خازم : [١٩٢/د]

تناهيت عن ذكر الصبا فأحكم
وما طري ذكرا لرسم بسمسم
والتناهي من النهي ، والنهي : التعقل والرشاد ، وقد جاء ذلك من منطلق أن
طلاب ما قد فات جهل ، يقول بشر : [١٣١/د]

لعمرك ما طلابك أم عمرو
ولا ذكرا كرها إلا ولو
أليس طلاب ما قد فات جهلا
وذكر المرء ما لا يستطيع
وتقترن الرؤية بالعقل ، فالحليم هو القادر على اتخاذ القرار والانهاء عن الغواية :
يقول بشر : [٤/د]

هل للحليم على ما فات من أسف
أم هل لعيش مضى في الدهر من خلف
وما تذكر من سلمي وقد شحطت
في رسم دار ونوي غير معترف

وينكر النابغة علي نفسه التصابي في المشيب فيقول: [١١٥/د]

دعاك الهوى واستجهلتك المنازل
وكيف تصابي المرء والشيب شامل

ويصور سلامة بن جندل انصرافه عن المرأة مقرنا ذلك بضعف الإمكانات وذهاب الشباب ، فيقول : [٢٤٣/د]

يا حذ أمسى سواد الرأس خالطه شيب القذال اختلاط الصفو والكدر
يا حذ أمست لبانات الصبا ذهبت فلست منها على عين ولا أثر
كان الشباب لحاجات وكن له فقد فرغت إلى حاجاتي الآخر
ولا شك أن حاجاته الآخر ليس منها مواصلة النساء ، فلبانات الصبا ذهبت،
والشيب هجم حين ولى الشباب.

وينكر أوس صبوته في المشيب أيضا فيقول : [٥/د]

صبوت ، وهل تصبو ورأسك أشيب وفاتتك بالرهن المرامق زينب
ويخاطب عدي بن زيد نفسه قائلا : [٤٣/د]

قد آن أن تصحو أو تقصر وقد أتى لما عهدت عصر
فالشاعر في شيخوخته يري أنه قد آن الأوان لأن يصحو .

ويصف دريد أخاه مقرا أنه قد جاوز مرحلة الصبي إلى العقل فيقول :
[٥٠/د]

صبا ما صبا حتى علا الرأس شيبه فلما علاه قال للباطل ابعده
والبيت يلخص تلخيصا دراميا لرحلة العمر بالنسبة إلى هذا الرجل ، فهو قد صبا
ما شاء أن يصبو ، حتى كسا الشيب رأسه ، فلما كساها قال للباطل أو الهوى ابعده، وهو
جدل يتصل بالحياة ، فلكل عمر سمته، فإذا كان من سمة الشباب اللهو والانطلاق ، فإن
من سمة المشيب العقل والحكمة .

ومن الشعراء من يرى أن قطيعة المرأة سفه يقول امرؤ القيس : [د/٣٦٢]

رحلت ولم تقض اللبانة من جمل وكان سفاها صرم ذي الود والوصل
وما ذاك من صرم بدا لي ولا قلبي ولكن ملومات عرضن من الشغل
وخطب يعدي ذا الهوى عن صديقه ويمنع من بعض الصباغة ذا العقل
فصرم ذوي الود سفه ، ولكنه فراق لا عن بغض ، بل لما ألم بالشاعر من
أحداث وخطوب فرقت الحبيب عن حبيبه ، ومنعت المحب العاقل أن يعن في الصباغة .
ويتحدث عروة عن تركه لامرأة وهو شاب مصورا ندمه على ذلك ،
فيقول: [د/٥٨-٥٩]

أطعت الأمرين بصرم سلمى فطاروا في عضاة يستعور
سقوني النسء ثم تكنفوني عداة الله من كذب وزور
فيا للناس كيف غلبت نفسي على شئ ويكرهه ضميري
فالشاعر يظهر الندم على فراق هذه المرأة ، والاستفهام في البيت الأخير ، يجسد
هذا الندم حيث يتعجب الشاعر منكرا أن يغلب نفسه على شئ ويكرهه ضميره .
لقد احتفى الشاعر الجاهلي بالمرأة ، وأفاض في الحديث عنها وإليها ، ووصف
محاسنها وتأثيرها على عقله ووجدانه ، وقد تضمن هذا الحديث تصويرا لسحرها
وقدرتها علي أن تصبي الحليم العاقل بدلها وجمالها ، كما تضمن جدلا بين الشاعر
والمرأة ، بدت فيه المرأة رمزا للحياة في عنفوانها وامتلائها ، حتى إن الشاعر كان يحاول
أن يواجه هذا السحر بتقرير أنه قد صحا وأقصر عن الباطل ، وراجع حلمه ورشده ،
وزهد في المرأة ، وتغلى عن الهوى والصبوة .

حادي عشر : اللهو

كان اللهو جزءاً من التركيب النفسي والعقلي للشاعر الجاهلي ، وكأنما كان طريقاً لتحقيق الذات وسط عوامل الفناء التي تهدده متمثلة في الزمان ، والمكان ، في غيبة عقيدة دينية قديمة يحقق الفرد من خلالها ذاته ، ويفسر غوامض الوجود .

وإذا كنا سنشير إلى موضوع اللهو في مواضع شتى من الكتاب- فإننا سننقص حديثنا هنا على نقطتين الأولى : شرب الخمر ، والثانية العدل على اللهو .

١- شرب الخمر

إذا تأملنا شرب الخمر بوصفه إحدى العلامات البارزة في الشعر الجاهلي - فإننا نجد موقفين متناقضين لشعراء العصر الجاهلي : الأول : ينظر إلى شرب الخمر بوصفه مفخرة ، والآخر : ينظر إليه على أنه مفسدة ، ويخرج عن الجادة ، ونوع من التحلل.

يقول امرؤ القيس: [د / ٧١]

ونشرب حتى نحسب الخيل حولنا نقادا وحتى نحسب الجون أشقرا

ويقول الأعشى: [د / ٢٢٣]

وكأس شربت علي لذة وأخري تداويت منها بها

لكي يعلم الناس أني أمرؤ أتيت المعيشة من بابها

ويقول أيضا :

علي كل أحوال الفتى قد شربتها غنيا وصعلوكا وما إن أفاقنا

ويفتخر طرفه ، بقومه فيقول : [د / ٧٩]

لا تعز الخمر إن طافوا بها بسباء الشول والكموم البكر

فإذا ما شربوها وانتشوا وهبوا كل أمون وطمر

ويقول أوس في الرثاء : [د / ١٣٥]

لييكك الشرب والمدامة والفسـ تيان طرا وطامع طمعا

ويفخر عنثرة بن شداد قائلا :

ولقد شربت من المدامة بعد ما ركذ الهواجر بالمشوف المعلم
بزجاجة صفراء ذات أسرة قرنت بأزهر في الشمال مقدم

ويعلق الدكتور صلاح عبد الحافظ علي ذلك بقوله: "نلاحظ فخره بشرب الخمر، بعد ذكر رده العدوان مباشرة ، فشرب الخمر يكاد يكون من الطقوس الاجتماعية" الإيجابية" علي أفراد القبيلة، وأن من يعاقرونها يعتبر من هؤلاء "المندمجين" اجتماعيا " (١)

ويخاطب حاتم الطائي محبوبته قائلا : [د / ٤٢]

أماوى ! إمامت ، فاسمى بنطفة من الخمر ، ربا فانضحن هما قبري
فلو أن ، عين الخمر في رأس شارف من الأسد ورد لاعتلجنا علي الخمر

فالخمر لا تطلب في الحياة فقط ، وإنما بعد الموت ، وربما كان شرب الخمر من الطقوس الدينية في العصور القديمة، فالخمر عند هؤلاء الوثنيين : إما شراب الآلهة ، وإما دم الإله الذي صرع يشربه عابدهو لتحل فيهم روحه وقواه في احتفالات يمثل فيها مصرعه وقيامه بين الأموات " (٢)

ولكننا نجد هناك اتجاه يناقض هذا الاتجاه الذي احتفي فيه أصحابه بالخمر وافتخروا بشرها في شعرهم ، ففي شعر الأعشى نلمح أن هناك قطاعات تنكر شرب الخمر وأخري كانت تقره ، بل إنها كانت تحسد من يشرب الخمر .

(١) د . صلاح عبد الحافظ ، الزمان والمكان وأثرهما ص ١١١ .

(٢) د. علي البطل ، الصورة الفنية ص ٢٠٣ .

يقول الأعشى: [د / ٨٥]

تمزتها غير مستدبر عن الشرب أو منكر ما عمل

ويقول: [د / ١١٩]

ورحنا نباكر جد الصبر ح قبل النفوس وحسادهـا

ويعبر طرفه بن العبد عن إنكار القبيلة شربه ولهوه ، فيقول :

ومازال تشراي الخمرور ولذي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلي أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت أفراد البعير المعبد

وتبرز النظرة التي تنكر شرب الخمر ، وتراها منقصة عند كثير من الشعراء ، حتى

إننا نجد عنتره الذي رأيناه يفتخر بشرب الخمر، ينكر علي نفسه ذلك ، ويتخذ منها

موقفا متناقضا لموقفه السابق . فيقول : [شعراء النصرانية ٨٧٨]

وإن طرب الرجال بشرب خمر وغيب رشدهم خمر الدنان

فرشدي لا يغيبه مدام ولا أصغي لقهقهة القناني

ويعبر عبيد بن الأبرص امرأ القيس بشربه الخمر ، وانصرافه عن طلب ثأر

أبيه : [د / ٣٣]

وألهاء شرب ناعم وقرافر وأعياء ثأر كان يطلب في حجر

ويقول أيضا عنه : [د / ١٩]

وأنت امرؤ أهلك دف وقينة فتصبح مخمورا وتمسي كذلكا

عن الوتر حتي أحرز الوتر أهله وأنت تبكي إثره متهالكا

فلا أنت بالأوتار أدركت أهلها ولم تك إذ لم تنتصر متماسكا

وعلي الرغم من أن حاتم الطائي قد طلب من حبيته أن تنضح قبره بالخمر - فإنه

يري أن شرب الخمر من أجل السكر منقصة يجب أن يتجنبها.

يقول حاتم : [د / ٢٩]

إذا ما بت أشرب فوق ري لسكر في الشراب فلا رويت

وكأنما كانت الخمر من حيث كونها طقساً من الطقوس الدينية ، أو الدنيوية الاجتماعية - تشرب دوغماً إسراف ، فالشراب المقدس تكفي منه الرشقة للتبرك والتميم ، أو لاكتساب تلك القوة الإلهية المزعومة ، لكن شرب الخمر في العصر الجاهلي أصبح وسيلة للسكر والمتعة والهروب من الواقع ، ولهذا قام بعض الشعراء يدعون إلى هجر هذه العادة السيئة .

يقول عامر بن الظرب العدواني : [الخبر : ٣٢٩]

إن أشرب الخمر أشربها للذهاب وإن أدعها فلني ماقت قال
لولا اللذابة والفتيان لم أرها ولا رأيتني إلا من مدى الغال
سائلة للفتي ما ليس يملكه ذهابه بعقول القوم والمال
مورثة القوم أضغانا بلا إحسن مزرية بالفتي ذي النجدة الحال

ويقول قيس بن عاصم : [الخبر : ٢٣٨]

رأيت الخمر مصلحة وفيها خصال تفسد الرجل الكريم
فلا والله أشربها حياتي ولا أدعو لها أبدا نديما
فإن الخمر تفضح شاريها وتجنّهم بها الأمر العظيم
إذا دارت حمياها تعلت طوالع تسفه السمرء الحلّيم

لقد أخذ الشعراء يكشفون عن أضرار الخمر للإنسان ، فهي تذهب بعقله ، وماله ، وحلمه ، وهي تفضح من يشربها وترزي به ، وهذا زهير يصور أثر الخمر في الإنسان فيقول : [د / ٢٦٧]

دبت ديبيا حتي تخونه منها حميا وكف صالبها
عما تراه يكف منطقته لأجمع في النفس ما يغالبها
عما قليل رأيته ربذ منطق واستعجلت عجائبها

فالخمر إذا دبت في جسم المرء تخونه قوته ومنطقه ويصبح ولا يستطيع أن يمتلك نفسه .. ويصور هذا الأثر للخمر فيقول: [د / ٧٢]

لهم راح وراووق ومسك تعل بهم جلودهم وماء
أمشي بين قتلي قد أصيبت نفوسهم ولم تقطر دماء

ولا شك أن هذا التناقض في نظرة الشعراء إلى الخمر قد جاء نتيجة لوجود تناقض واقعي في رؤية المجتمع الجاهلي لها ، وسلوك الناس إزاءها ، وقد وجدنا في الشعر الجاهلي ما يفيد بأن الخمر كانت تشرب خلال أداء بعض الطقوس الدينية القديمة ، ففي شعر الأعشى نجد أن للخمر حارسا أو كاهنا يؤدي نوعا من الصلاة ، ويتمتع ببعض التمتع عند إخراج الخمر من دنها فيقول : [د / ٣٤٢]

لها حارس ما يبرح الدهر بيتها إذا ذبحت صلي عليها وزمزا

وإذا كان هناك من رأي في الخمر وسيلة للهو والمتعة فإن كثيرا من الشعراء من كان يري فيها وسيلة للهروب من الواقع إلى عالم تصنعه الخمر في نفوسهم ، فنري المتنخل اليشكري يقول : [شعراء النصرانية : ٤٢٣]

ولقد شربت من المدا مة بالصغير والكبير
ولقد شربت الخمر ر بالخليل الإناث وبالذكور
ولقد شربت الخمر ر بالعبد الصحيح وبالأسير
فلإذا انتشيت فلاني رب الخورنق والسدير

وإذا صححوت فلاسي رب الشويهة والبعر

فهو ينفق كل ما يملك كي يشرب الخمر، فإذا ما انتشي وفعلت الخمر فعلتها أصبح كأنه ملك من ملوك الفرس ، وإذا ما صحا من سكره رأي أنه مازال صاحب شويهة وبعر.

وحسان بن ثابت في حديثه عن الخمر يتحدث عن عالم آخر تصنعه الخمر، عالم مفارق للواقع ولكنه ينسب إليها قوة يكتسبها المرء ، واللافت للنظر أنه يتحدث في قصيدة بمدح فيها الرسول - صلي الله عليه وسلم ، ولهذا يبدو كأنه يكي هذه الخمر التي حرّمها الإسلام فيقول : [د / ٧٢]

إذا ما الأشربات ذكرن يوما	فهن لطيب السراح الفداء
نوليها الملاسة إن ألننا	إذا ما كان مغث أو لحاء
ونشرها فتركنا ملوكا	وأسدا ما ينهنهنا اللقاء

فهم يشربون الخمر ، ويتخذونها وسيلة يعتذرون من خلالها عن أفعالهم التي لا تتوافق مع المسلك الاجتماعي السليم وهم يشربونها فيشعرون بأنهم ملوك أو أسد لا يخيفها اللقاء .

ويبدو أن الخمر كانت وسيلة لملء ذلك الخواء النفسي والفكري ، وذلك الحرمان الذي كان يغشي الإنسان الجاهلي في مواجهة جور الزمان ، وقسوة المكان، وجمود المجتمع، فكأنها كانت تلقي علي حياة الجاهلي نوعا من النسيان ، وتصور له حياة لا يستطيع أن يعيشها في ظل ظروفه القاسية . كما أنها كانت عند السادة نوعا من أنسواع الترف والنعيم بالحياة ، ووسيلة لملء الفراغ الوجودي ، من خلال حضرة مصطنعة يواجهون بها إحساسهم بالتناهي والدثور

١ - العذل علي اللهو

لم يكن الجاهلي منطلقا متحررا من قيود المجتمع والذات والطبيعة - بل كان هناك جدل بينه وبين ذاته ، وبينه وبين عالمه ، وبينه وبين مجتمعه .

وقد وجد الشاعر الجاهلي نفسه بين مفارقات اجتماعيه ووجودية ، فشرب الخمر في بعض الأوقات يمثل عندهم واحدا من الطقوس الوثنية . وفي مواضع أخرى يعيب المرء أن يمارسه ، وكذلك مواصلة النساء ، وارتياح مجالس الطرب ، حتى إننا وجدنا الشاعر يفخر باللهو مرة ، ويلوم غيره أو يلوم نفسه مرة أخرى ، وقد ترتب علي ذلك أن ظهر العذل عن اللهو ، وظهر في مقابل ذلك رفض ذلك العذل وإظهار تفاهته . ومن ذلك قول أوس بن حجر ، وينسب بعضها لعبيد بن الأبرص : [د / ١٤]

هبت تلوم وليست ساعة اللاحي	هلا انتظرت بهذا اللوم إصباحي
قاتلها الله تلحاني وقد علمت	أني لنفسي إفسادي وإصلاحي
إن أشرب الخمر أو أرزأ لها ثمنا	فلا محالة يوما أني صـاحي
ولا محالة من قـبر بمحنة	وكفن كسرة الثور وضاح
كان الشباب يلهينا ويعجبنا	فما وهبنا ولا بعنا بأرباح

فاللوم وصل إلي درجة اللحي ، والشاعر يرفض اللوم من منطلق أن لنفسه صلاحها وفسادها ، وهو يقرر أنه إن شرب الخمر فلا بد أن يصحو من سكره ، ويربط إصراره علي الغواية واللهو بجمية الموت ، فالحياة هي الفرصة الوحيدة والأخيرة للاستمتاع بما في هذه الحياة من ملذات عند هؤلاء الجاهليين ، لكنه يقرر في نهاية الأمر أنه لم يجن من هو الشباب شيئا ، فقد مضى كل شيء ، ولم يبق قادرا علي مواصلة الاستمتاع بالحياة .

. وهذا بشر بن أبي خازم ينسب لنفسه عصيان العواذل بوصف هذا العصيان
مفخرة من مفاخر الشباب التي مضت ، ويقرن عصيان العواذل بإصابة اللهو والإساءة إلي
من يغار علي نسائه ، فيقول: [د / ٦٦]

فإن تكن العقليات شطت	بهن وبالرهينات ، الديار
فقد كانت لنا ولهن حتى	زوتنا الحرب أيام قصار
ليالي لا أطاوع من هاني	ويضفون تحت كعبي الإزار
فأعصي عاذلي وأصيب لهوا	وأوذي في الزبارة من يغار
فيا للناس للرجل المعني	طوال الدهر إذ طال الحصار

فهو يتذكر ماضيه ، ويتحسر على تلك الأفعال التي كان قادرا علي مباشرتها في
شبابه ، حيث مواصلة النساء دون ارعواء ، فهو لا يطاوع من ينهاه ، ويعصي عاذله ،
ويقتنص ملذاته. ولكن ذلك يقترن بالإحساس بالعجز في مرحلة الشيخوخة، فها هو ذا قد
أصبح يعاني العجز ، وكأنه أسير له.

وقد يقف الشاعر من نفسه موقف العاذل فنري بشرا يخاطب نفسه في موضع آخر
قائلا: [د / ١٣١]

لعمرك ما طلابك أم عمرو	ولا ذكرا كهها إلا ولوع
أليس طلاب ما قد فات جهلا	وذكر المرء ما لا يستطيع
أجدك ما تزال نجى هم	تبیت الليل أنت له ضجيع

هذا الموقف من الذات يشبه موقف العاذلة حيث تساومه على فعل لا ينبغي أن يكون ، من وجهة نظرها . والاستفهام يعبر عن إنكار هذا الفعل ، ويعلل لما قرره من أن طلاب هذه المرأة ضرب من الطيش .

ويربط شاعر عامري هو مصرف بن الأعلم بين الدهر واللهو الذي لا يبقى علي مسرة ، و يجعل ذلك منطلقا لرفض العذل علي اتباع الصبا وطلب النساء ، فيقول: ^(١)

رحلت أميمة للفرار فأصبحت	بعد الصفاء رحيلها يتقطع
وتبدلت بدلا سواك وليتها	تدنو وقرب للمودة ينفع
لا تئسن فقد يشت ذوى الهوى	حدثان صرف الدهر ثمت يرجع
فلعمر عاذلتي علي تبع الصبا	إني بحب الغانيات لمولع

ويقرر الشعراء أنهم يسبقون العاذلات بالشرب، وكأن العاذلات يترصدن الرجال عندما يقصدون حانات الخمر ومجالس الشرب واللهو ، فنرى طرفه بن العبد يقول : ^(٢)

ولولا ثلاث هن من لذة الفتى	وجدك لم أحفل متى قام عودي
فمنهن سبق العاذلات بشربه	كميت متى تعل بالماء تزيد

ويقول متمم بن نويرة ^(٣)

(١) الشعراء الجاهليين العامين ص ١٢١ .

(٢) ديوان طرفه ص ٤٦ .

(٣) المفضليات ، ص ١٥٨ .

ولقد سبقتُ العاذلاتِ بِشُّرْبَةٍ رُبَّما وَرَأَوْوْني عَظِيمٌ مُتَرَعٌ
ويبدو أن الرجل الكامل عند الجاهليين لابد أن يكون ملوماً ومعذلاً ، على العكس
من التصور الإسلامي للرجل المؤمن الذي قدمه القرآن بأنه غير ملوم كما أشرنا .
وعلى عكس من التصور الجاهلي للمرأة - أيضاً - حيث قدموا المرأة الفاضلة من
منطلق أنها غير مليمة ، وأن بيتها يحل بمنجاة من اللوم .

يقول الشنفرى : (١)

تُحِلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللُّومِ بَيْتَهَا إِذَا مَا بَيوتُ بِالْمَذْمَةِ حُلَّتِ
ويقول أيضاً في نفس القصيدة :
فيا جاري وأنتِ غيرُ مُلِيمَةٍ إِذَا ذُكِرَتْ وَلَا بذاتٍ تَقُلَّتِ
ولكننا نرى الرجل يُمتدحُ فيوصفُ بأنه مُعَذَّلٌ وأنه مَلُومٌ يقول
حسان بن ثابت : (٢)

وَأَغْيَدَ مَخْتِلاً يَجُرُّ إِزَارَهُ كَثِيرَ النَّدَى طَلَّقَ اليَدَيْنِ مُعَذَّلاً
ويقول الأَعشى : [د / ٤٥]
إِذَا لَبِسْتُ شَيْدَارَةً ثُمَّ أَبْرَقْتُ بِمَعْصَمِهَا وَالشَّمْسُ لَمَّا تَرَجَّلِ
رَأَيْتُ الْكَرِيمَ ذَا الْجَلَالَةِ رَانِيَا وَقَدْ طَارَ قَلْبُ الْمُسْتَخَفِّ الْمَعَذَّلِ
ويقول عنترة بن شداد : [د / ٢١١]

رَبِّدْ يَدَاهُ بِالْقَدَاحِ إِذَا شَتَا هَتَّاءَ غَايَاتِ الثَّجَارِ مُلُومٌ

(١) المفضليات ، ص ٣٨٢ .

(٢) ديوان حسان ، ص ٢٧٤ .

فالرجل القوي هو الذي يكثر عواذله ولائموه ، حيث لا يلقي بالا لعذلم ، وهذا
يذكرنا بقول "نيتشة" بأن الإنسان القوي هو قانون نفسه ، ولهذا ترى أن وصف الشاعر
للرجل الذي يراه ممتازا بأنه معذل وملوم ، يعني أن هذا الإنسان موجود حقا .

ويقرر المرقش أن الحمد نقيض اللوم ، وأن الناس تحمد للمرء ما يلقي من خير ،
وتلوم من يغوى على غيه وبعده عن ، الجادة ، فيقول : ^(١)

فمن يلق خيرا يحمد الناس أمره ومن يغو لا يعدم على الغي لائما
ألم تر أن المرء يجذم كفه ويجشم من لوم الصديق المحاشما
لكن الفرد القوي لا يأبه كثيرا للوم اللائمين ، فقد تكون أفعاله غير مقبولة ، لكنه
يفعلها من منطلق هذا التمييز أو الامتياز ، فهو أقوى من أن يتحول العذل واللوم إلى قيد
على حريته ، أو أن ينساق مع المجموعة . فالآخرون في مواجهة مسلكه الذي لا يوافقون
عليه ولا يرضونه لا يملكون غير العذل أو اللوم ، لأنه يمتلك القوة التي يعزز بها هذا
المسلك .

" ومهما يكن من شيء فإن الحياة كثيرا ما تختلط في أذهاننا بمعاني القوة والقدرة
المطلقة ، أو القدرة على كل شيء ، حتى لقد أصبح المثل الأعلى للكثير من الأسرياء
والمنحرفين - على السواء - هو تأكيد القوة بأي ثمن " ^(٢)

وقد يختلط الأمر على هذا المعذل في مواجهة العاذل فلا يستطيع تبين ما إذا كان هذا
العاذل عدوا أم صديقا ، فالعاذل يرفض مسلكا يراه مجانباً للصواب ، ولا ينبغي أن يكون
من هذا المعذل خاصة ، ورفض السلوك دون النظر إلى دواعيه يجعل العاذل - من وجهة
نظر المعذل - في موقف قريب من العداوة أو الخصومة ، ناهيك عن رفض السلوك

(١) المفضليات ، ص ١٤٧ .

(٢) مشكلة الحياة ٢٤٦

ورفض دواعيه من العاذل أو المعدول . وإذا اعترف المعدول بأن العاذل على صواب في عذله ولا يستطيع أن يقلع عن هذا المسلك ، فإن ذلك لا يضع العاذل في موضع العداوة المطلقة ، ولهذا يتردد المعدول في اعتبار العاذل عدوا . ويقترب من ذلك عدى بن زيد العبادي حيث يقول : ^(١)

بكر العاذلون في وضح الصب —————
 ح يقولون لي : أما تستفيق ؟
 ويلومون فيك يابنة عبد ال —————
 له والقلب عندكم موثوق
 لست أدري إذا أكلتوا العذل فيها —————
 أعدو يلومني أم صديق
 فقد جاء العذل هنا بسبب الإغراق في الشرب والإفراط في الهوى ، وهما أمران يستوجبان العذل ، وجاء الاستفهام في البيت الأول معبرا عن إنكار العاذلين لإغراق الشاعر في الشرب والسكر ، وقد جاء الاستفهام في عبارة مركزة تتناسب مع المقام ، حيث يخاطبون إنسانا أفقدته الخمر صوابه ، فقولهم : أما تستفيق . يعني أما أن لك أن تستفيق ، أو ألم بأن لك أن تستفيق ، والأول أنسب مع المقام ، إلى جانب مناسبته للقافية والوزن الشعري .

والشاعر لم يعنه إذا كان مصيبا في مسلكه أم مخطئا ، ولكن الذي يعنيه هو معرفة ما إذا كانوا هؤلاء العاذلون أعداء أم أصدقاء ، فقد يكون الصديق مصيبا أو مخطئا في نصحه أو عذله ، وقد يكون العدو كذلك ولكن الشاعر يربط الصواب بالصديق والمخطئ بالعدو .

وهذا امرؤ القيس يعتبر العاذل خصما مع اعترافه بأنه يقدم نصحا له ، وعلى الرغم من ذلك فإنه سادر في غوايته ، باق على عمايته ، لا يرعوى ولا ينتصح .

(١) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٧ .

يقول امرؤ القيس : ^(١)

تسلت عمايات الرجال عن الصبا وليس صباي عن هواها بمنسل
 ألا رب خصم فيك ألوى رددته نصيح على تعذاله غير مؤتل
 فالصبا والصبوة : جهالة الشباب ، والشاعر يقرر أن غيره من الرجال قد ارعوى
 عن جهالة الشباب ، أما هو فإنه لم يرعو ولم يكف عن غوايته في طلب النساء .
 وهو يواجه خصومه في الهوى ، وهم العاذلون ، لكنهم عاذلون ناصحون له لا يألون
 جهدا في نصحتهم له .

وهنا يختلط الأمر على الشاعر فالعاذل خصم ، والخصم ناصح لا يتوقف عن
 نصحه ، والشاعر يقرر ضمنا بأنه - أي الشاعر - بعيد عن الجادة ، وأن العاذل مصيب
 في عذله ، ولكنه رغم ذلك سادر في عمايته لا يستمع لنصح ولا يأبه لعذل .
 ولا نعدم ذلك الصوت الذي سمعناه في مواقف سابقة يعذل الرجل ويلومه على
 إفراطه في الكرم ، ذلك هو صوت الزوجة .
 فالزوجة - انطلاقا من حرصها على زوجها وخوفها عليه - تحاول كبح جماحه ،
 وردعه عن الغواية واللهو .

ومن ذلك قول كعب بن زهير : [د / ١١٢]

إن عرسي قد آذنتني أخيرا لم تعسج ولم تؤامر أميرا
 عذ لتي فقلت لا تعذليني قد أغادى المعذل المخمورا
 ذا صباح فلم أواف لديه غير عذالة تهر هريرا
 عذلتني حتى إذا قال إني _ فذريني _ سأعقل التفكيرا
 غفلت غفلة فلم تر إلا ذات نفس منها تكوس عقيرا
 فذريني من الملامة حسبي ربما ألتحي موارد زورا

^(١) ديوان امرئ القيس (أبو شنب) ص ٨٠ .

ويبدو أن الشاعر قد رفض عذل عاذلته ، وهو مع حرصه على إبراز بعدها عن الجادة في مطلع القصيدة ، فإنه ظل سادرا في غوايته غير ملتزم بالجادة ، فهي تلومه على إتلاف المال وشرب الخمر ، وهو مصر على أن يأتي ما تلومه عليه .

وعلى الرغم من أن الشاعر يحاول أن يجادل زوجته جدالا عقليا في القصيدة بعامة ، فإن روح العناد والتحدي هي الروح التي تميز موقف الشاعر من زوجته ؛ حيث نراه يرفض عذل تلك الزوجة ويصف مسلكها بالبعد عن الجادة .

ونلاحظ تكرار لفظ العذل بصورة تلفت النظر .

عذلتني - لا تعذلي ، المعذل - عذلت ، الملامة . وهو تكرار يكشف عن الإحساس بالمرارة والألم ، وعن وقوع الشاعر تحت وطأة هذا الإحساس .

وقد يأتي العذل في مواجهة الإخلاص للمحبة وذكرها والألم لفراقها . يقول
ليبد بن ربيعة العامري : ^(١)

طرب الفؤاد وليته لم يطرب وعناه ذكرى وخلعة لم تصقب
سفها ولو أني أطعت عواذلي فيما يشرن به بسفح المذنب
لزجرت قلبا لا يريع لزاجر إن الغوى إذا نهى لم يعتب
الطرب : الفرح أو الحزن ، وقيل خفة تعترى عند شدة الفرح أو الحزن والهم .

وطرب سفها : أي أخذته نشوة الطرب على أمر يتسم بالسفها والبعد عن الجادة .
والشاعر عاص للعواذل من منطلق غوايته هو ، وليس من منطلق بعدهم عن الجادة .
ويبدو موقف العاذلة في عذلتها على اللهو والغواية أقرب إلى الحكمة والالتزام بالجادة ، وإن اختلف الشاعر معها ولم يقبل ما تطلبه منه .

^(١) ديوان ليبد ، ص ٣٧ .

ويكشف قوله : "ولو أني أطعت عواذلي لوجرت قلبا لا يبيع لزاجر" عن أنه لم يطع هؤلاء العواذل وأنه لم يزجر قلبه الذي لا يتعظ ولا يعري ، مع قدرته على ذلك.

وقد أفاد قوله : "إن الغوى إذا هي لم يعتب" عن أنه غوى لا ينتهي ولا يرجع إلى ما يرضى عاتبه أو لائمه .

وهكذا يبدو المعدل على اللهو رافضا لكل نصح ، غير مطيع لعادل ، وكأنه صورة لهذا الدهر الذي يمثل للهدم الوجودي في وعي الجاهلي وبني لا وعيه . فنراه يقول في آخر القصيدة : ^(١)

فرى عظامي بعد لحمي فقدهم والدهر إن عاتبت ليس بمعتب
فالدهر لا يرجع إلى ما يرضى عاتبه فهو ليس بمعتب .

والشاعر الغوي إذا هي لم يعتب ، إنما صورتان متلازمان فالشاعر - لغوايته لا يرجع إلى ما يرضى هذا العاتب ، والدهر لا يرجع أيضا ، ولهذا يتصف ضمنا بالغواية عند هؤلاء الجاهليين .

يقول زهير : ^(٢)

أفي وجد بسلمي تعذلاني	غدت عذائتي فقلت مهلا
عروب العرف تراك السهوان	فقد أبقت صروف الدهر مني
يعاش بمثلها لو تعقلان	وقد جربتmani في أمور
وبذلي المال للنخل المداني	محافظتي على الجلسى وعرضي
إذا ما أرعدت رئة الجبان	وصبري حين جد الأمر نفسي

^(١) ديوان لبید ، ص ٣٧ .

^(٢) ديوان زهير ص ٣٤٦ / ٣٥٦ .

فلست بشارك ذكرى سليمي وتشبيبي بأخت بني العدان
طوال الدهر ما ابتلت لـهاتي وما ثبت الخوالد من أبان
أفيقا بعض لومكما وقولا قعيدكما بما قد تعلمان
فلاني لا يغول النأي ودي ولا ما جاء من حدث الزمان

العذل هنا من عاذلتين ، والشاعر واجه العاذلتين زاجرا بقوله : مهلا ، أي (مه) -
بمعنى كف مضمومة إلى (لا) ، ثم مستفهما بقوله :

"أني وجد بسلمي تعذلاني" والاستفهام يتضمن إنكارا للعذل على حبه لسلمي
خاصة ، أما غير سلمى فإن العذل على حبه يمكن أن يكون مقبولا .

وهو يرفض عذلهما من منطلق ما صقلته به الأحداث من قوة وحنكة وإباء .

وكاننا بالعاذل والمعدل في معركة لا ينتصر فيها إلا الأكثر قوة وصبرا وإصرارا يقول
الشارح في شرح البيت الثالث :

يريد أن يقول قد عذلتماني كثيرا فلم أرعو ، فلو نفعكما عصياني إياكما ، عشتما
وسقط عنكما العناء ، ولكنكما لا عقول لكما .

وقد جاء البيت ، ٤ ، ٥ لتفصيل ما يعذلانه عليه ، إلى جانب حبه لسلمي ثم ينتقل
إلى التصريح بأنه لن يترك ذكرى سليمى ، وتشبيبه لها بطول الدهر .

ثم يناشدهما أن يفيفا ، ويستحلفهما أن يقولوا ما يعلمان ، "وقعيدكما" أي أقعدكما
الله ، كما يقال : عمرك الله ...

والذي يلفت النظر أن الشاعر بدأ بالحديث عن عذله على حب سلمى وانتهى بعد
ذلك إلى نفس الحديث ، فالعذل أساسا موجه له على ذلك الحب ، والتشبيب وهو ذكر
المحبوبة بالاسم ، وهو أمر كان العرب لا يقبلونه من الشعراء أو من غيرهم .

وقد أحاط الشاعر نفسه بنسباج من الصفات التي تجعله في منأى من اللوم والعذل ،
أو في منأى من أي ضرر يلحقه بسبب تشبيهه بأخت بني العدان ، وبنو العدان قبيلة من
بن أسد .

ويبدو من وصف الشاعر لنفسه في القصيدة رغبته في أن يظهر قويا شجاعا ، وقد
يكشف ذلك عن خوف حقيقي من قوم محبوبته خوفا حاول الشاعر أن يخفيه بما أحاط
به نفسه من صفات وأفعال .

ثاني عشر : المدح

يتصل المدح بموقف الشاعر من المجتمع ، وبظروفه وظروف مجتمعه ، وقد انتظم المدح موضوعات شتى كالْفخر والرثاء ، والوصايا ، إلى جانب شعر المدح .

ويبدو نموذج الإنسان في الشعر الجاهلي من بعض النواحي ، وكأنه نموذج مدح ، يمتدح الشاعر به ، نفسه أو غيره ، حياً أو ميتاً . وإذا كان الشعر تشكيلاً لرؤية ، وموقف ، فإنه أيضاً صورة وعلاقة ، ولهذا فإن بروز أنا الشاعر محصوراً في إطار ذاتي أمر له قيمته وأثره ودلالته ، ومن هنا تتميز النماذج الذاتية عن النماذج الغيرية ، سواء أكانت فردية أم جماعية ، ففي المدح بمعناه الاصطلاحي نجد أن الشاعر يتوجه بحديثه إلى شخصية ذات وضع اجتماعي متميز وإقياً ، محاولاً أن يقدم لهذه الشخصية النموذج الشعري الذي يتلاءم مع ذلك الوضع . وهو في تشكيله معنى بتوفير العناصر الموضوعية التي تبرز تفوق المدح في إطار ما هو كائن بالفعل ، أو ما يجب أن يكون وإذا كانت علاقة الشاعر بالموضوع في الفخر تجعلنا ننظر إلى الذات والموضوع بوصفها شيئاً واحداً ، فإن علاقة الشاعر بالمدح تبدو قريبة الشبه من ذلك ، حيث نجد لكثير من المدوحين نوعاً من الهيمنة على نفس الشاعر ، سواء أكان ذلك راجعاً إلى الإعجاب المطلق أم النفع المتبادل ، وسواء أكان الشاعر معنياً بالتحسين أم بإظهار الحسن الذي يراه في مدوحه ، فالصديق النافع للمرء قد يتساوى مع الابن البار في كثير من النواحي ، في الوقت الذي يتفوق فيه على الابن العاق ، والمدح الذي يرفع الشاعر قد يقع من الشاعر بمنزلة أرفع وأقرب من شيخ قبيلته الذي لا يوليه أية رعاية ، وقوم يراهم الشاعر (وإن بَعُدوا فيهم صلاح لمرئاد وإرشاد) ^(١) أفضل من قومه الذين :

أعطوا غواتهم جهلاً مقادتهم فكلهم في جبال الغي منقاد ^(٢)

(١) ديوان الألفواه الأودي ، ص ١٠ .

(٢) الديوان ، ص ١٠

ولكن ذلك إذا كان يصلح مقدمة لتشابه الموضوعات من فخر ومدح ورناء - فإنه لا يلغي تمايزها ، بل إن الشاعر ليعبر في الموضوع الواحد عن تجارب متنوعة مختلفة ، فكل تجربة قائمة بذاتها ، على الرغم من وجود إطار عام ينتظم هذه الموضوعات ، وإطار خاص ينتظم الموضوع الواحد . كما أن الشاعر في القصيدة الواحدة ينتقل من ضمير إلى آخر ، ففي الفخر نراه يستخدم ضمير المتكلمين ثم ينتقل إلى ضمير الغائب ، في الوقت الذي يسمح فيه الإطار الموسيقي باستخدام الضمير الأول ، ويستوجب الإطار المعنوي للقصيدة أن يستخدم ضميراً واحداً . ويسمى البلاغيون ذلك بالالتفات ، ويرى ابن الأثير أنه "خلاصة علم البيان" (١)

فترى طرفة بن العبد يقول مفتخراً بقوله : (٢)

ولقد تعلمُ بكرٌ أننَا فاضلو الرأي ، وفي السُرورِ وقرُ
فُضِّلُ أحلامُهُم عن جارِهِم رُحِب الأذرع بالخيرِ أُنزِرُ

ولا شك أن الإطار الموسيقي يسمح بقوله (فضل أحلامنا عن جارنا) كما أن الإطار المعنوي يستوجب أن يستخدم نفس الضمير .

ويقول الأعشى في المدح : (٣)

رُبَّ حِيٍّ أشقاهم آخرَ الدهرِ سرِّ وحيٍّ سقاهم بسجـالِ
ولقد شُبَّت الحروبُ فما غُمَّ سرَّتَ فيها إذ قلَّصَتْ عن حيـالِ

وإذا كان الشاعر في المدح والفخر القبلي يستخدم ضمير الغائب إلى جانب ضمير المتكلم والمخاطب - فإننا نستطيع أن نستنتج أمراً مهماً هو أن هذا الشاعر قد رأى في

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ١٦٧ .

(٢) ديوان طرفة : ص ٨١ .

(٣) ديوان الأعشى : ص ٥٩ .

هذا الاستخدام وسيلة أسلوبية ومعنوية يؤكد بها موضوعية الحديث ، فالحديث عن الغائب يمثل شهادة على الصدق الواقعي ، بخلاف الحديث عن الذات أو إلى المخاطب .

ونستطيع أن نخلص إلى أن المدح في إطاره العام كان يقوم على التحسين ، في إطار الأسلوب الفخم الذي يمثل سمة بارزة لشعر الفخر والمدح ، ولشعر الرثاء القائم على الوصف والذي تتوارى فيه - نسبياً - تجربة الفقد .

وقد لاحظ الدارسون العلاقة بين المدح والرثاء والفخر فنرى ابن رشيقي يقول : "وليس بين الرثاء والمدح فرق ، إلا أنه يخلطُ بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت " (١)

ويقول أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل في دراسته للشعر العباسي : "والرثاء فن شعري - يلتقي في كثير مع فن المدح . أليس هو تعداداً لفضائل المتوفى ومآثره ؟ ومن ثم فإننا نتوقع أن يكون مدار الرثاء على المعاني التي تبرز في الوقت نفسه في قصيدة المدح " (٢)

ولا شك أن القليل الذي لا يلتقي فيه الرثاء مع المدح يبرز من خلال الغرض الأساسي من إنشاء القصيدة ، فالمدح ينشأ بقصد تصوير المكسب الإنساني المتمثل في حياة ذلك الممدوح الذي جمع بين القوة ، والقدرة على النفع والضرر ، والصفات التي تمثل النموذج الفاضل للإنسان ، أما الرثاء فإنه ينشأ بقصد تصوير الخسارة المتمثلة في فقد ذلك المرثى الذي اتصف بصفات وأسندت إليه أفعالٌ يحمدها بعد موته . والمدح من ناحية ثانية يثير الغبطة بذلك الممدوح وبحياته ، كما أنه يمثل نوعاً من التخليد له في حياته وبعد موته ، حيث تنتشر قصيدة المدح (الشاردة) عبر المكان الممتد ، وتبقى تلك القصيدة (الأبدية) عبر الزمن اللامتناهي .

(١) ابن رشيقي : العمدة ، ص ٢٤٧ .

(٢) عز الدين إسماعيل : في الشعر العباسي الرؤية والفن ، ص ٣٦٢ .

كما لاحظ ابن رشيق "أن الافتخار هو المدح نفسه ، إلا أن الشاعر يخلص به نفسه وقومهُ ، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار ، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار " (١)

ويدور الاستثناء الذي قدمه ابن رشيق حول بروز الذاتية التي تنتظم الشاعر وقومه في إطار (الأنا والنحن) وتتصل هذه الذاتية في الفخر بالنعرة الجاهلية والعصبية القبلية ، ولكنها قد لا تزيد كثيراً عما في المدح من نعمة وتعصب للغير ، وإن تميزت من خلال التجربة الشعرية ، وما تعكسه من إحساسات ومشاعر .

أما المدح بمعناه الاصطلاحي فلنأخذ نرى فيه الشاعر يتوجه إلى شخصية مرموقة بللمدح والثناء . وهذا النمط من الشعر الغنائي قديم في الشعر الجاهلي على الرغم من ازدهاره في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام . ولقد كان وجود دويلات عربية على حدود الجزيرة لها من القوة والوفرة ما تفتقده الجزيرة ، وكذلك بعض الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي أحاطت بالشاعر في قبيلته كان هذا سبباً من أسباب خروج الشاعر مادحاً ، كما أن قدراً من المدح قد أوجبه بعض الأحداث ، حيث نرى الشاعر ينطلق مادحاً بعض السادة من أجل فك أسرى قومه ، أو تحقيق نوع من المصالحة بين الممدوح وقومه ، كما أن ظهور نوع من النزوع إلى الوحدة بين القبائل العربية في مواجهة الخطر الفارسي ، كان من الأسباب التي جعلت الشاعر يبحث عن المخلص أو القائد ، الذي يجمع القبائل العربية لدرء هذا الخطر بصورة طغت عليها روح العصر وما فيه من عصبية .

فدريدُ بن الصُّمَّة يطالب العدنانيين بعامية أن يواجهوا كسرى فيقول : (٢)

يا آل عدنانَ سيروا واطلبوا رجلاً مثأله مثل صَوْتِ العارضِ المطرِ
قد جدُّ في هدِّ بيتِ الله مجتهداً بعزيمة مثل وقعِ الصارمِ الذِّكْرِ

(١) ابن رشيق : العمدة ، ص ٢٤٣ .

(٢) موسوعة الشعر العربي : ص ٦٠٤ .

وقد كشفت أقدم النماذج التي أبدعها الشعراء للمدح عن نموذج الشاعر بوصفه مبدعا وإنسانا صاحب رؤية وموقف . كما كشف عن نموذج الممدوح في نفس الوقت .

يقول عمرو بن قميئة وهو من أقدم الشعراء ، حيث عاصر امراً القيس : (١)

إلى ابن الشقيقة أعملتها	أخاف العقاب وأرجو النوالا
إلى ابن الشقيقة خير الملو	ك ، وأوفاهم عند عقد حبالا
ألست أبرهم ذمة	وأفضلهم إن أرادوا فضالا
فأهلي فداؤك مستعتبا	عتبت فصدقت في المقالا
أتاك عدو فصدقتك	فهلأ نظرت هديت السؤال
ويوم تطلع فيه النفوس	تطرف بالطعن فيه الرجالا
شهدت فأطفأت نيرانه	وأصدرت منه ظمأ هلالا
وذي لجب يبرق الناظري	من كالليل ألبس منه ظلالا
كأن سنا البيض فوق الكما	ة فيه المصاييح تحيي الذبالا
صبحت العدو على نأيه	تريش رجالا وتيري رجالا

إن هذا النموذج يدور حول صفتين محورتين هما النفع والضرر ، فالممدوح هو الرجل النافع الضار ، ففي البيت الأول نجد الشاعر يخاف عقابه ويرجو نواله ، وفي البيت الأخير نجد الممدوح يريش رجالا وييري رجالا . وقد جاء في الديوان (يريش الرجل : يقويه ويعينه على معاشه ويصلح حاله ، ويقال : فلان لا يريش ولا ييري ، أي لا يضر ولا ينفع . قال عمير بن الحباب بن جعدة :

فرشني بخير طالما قد بريتني وخير الموالي من يريش ولا ييري

وقالت الخرنق بنت بدر أخت طرفة بن العبد لأمه :

(١) ديوان عمرو بن قميئة : ص ١٧١ - ١٧٩ .

فهلأ ابن حَسَحَاسٍ قَتَلَتْ وَمَعْبَدًا هُمَا تَرَكَكَ لَا تُرِيشُ وَلَا تُبْرِري
فالتصور الجاهلي للبطل والسيد العظيم يرتبط بالفعل ، فالإنسان الذي لا ينفع ولا
يضر لا قيمة له ، ولهذا كان النفع والضرر الصفتين الأساسيتين للرجل الكامل ، وكانت
القوة من ألزم الصفات ، فالممدوح محارب قوي يواجه الشدائد ، وينتصر في الحرب ،
ولا شك أن أقصى درجات النفع والضرر ، أن يهب الحياة ويسلبها ، فهو حين يدافع
عن قومه إنما يهب لهم حياة كانت على وشك أن تُسَلَبَ منهم ، وعندما يقتل
أعداءهم يَسْلُبُهُم حَيَاتَهُمْ .. وإذا كان الشاعر قد وصف ممدوحه بالوفاء بالعهد - فإن
ذلك يبدو محاولة يتقي بها غدره ، حيث يبدو كأنه قد وشى به بعض الناس لدى
الممدوح .

ومن تلك النماذج المبكرة في المدح قول علقمة بن عبدة يمدح الحارث بن أبي ثمر
الغساني وكان قد أسر أخاه شأساً ، يقول علقمة : (١)

إِلَى الْحَارِثِ الْوَهَابِ أَعْمَلْتُ نَاقِي	لِكُلِّكَلِّهَا وَالْقُصْرِيِّينَ وَجِيْبُ
لَتُبَلِّغَنِي دَارَ امْرِئٍ كَانَ نَائِيَا	فَقَدْ قَرَبْتَنِي مِنْ نَدَاكَ قُرُوبُ
فَلَا تَحْرَمْنِي نَائِلًا عَنْ جَنَابَةِ	فَإِنِّي امْرُؤٌ وَسَطُ الْقَبَابِ غَرِيبُ
وَأَنْتَ امْرُؤٌ أَفْضَتْ إِلَيْكَ أَمَانِي	وَقَبْلَكَ رَبْتَنِي فَضَعْتُ رُبُوبُ
وَأَنْتَ أَزَلْتَ الْخَنَزَوَانَةَ عَنْهُمْ	بَضْرِبُ لَهُ فَوْقَ الشَّوْونِ دِيْبُ
وَأَنْتَ الَّذِي آثَارُهُ فِي عَدُوهِ	مِنَ الْبُؤْسِ وَالنُّعْمَى لَهُنَّ تُدُوبُ
وَفِي كُلِّ حَيٍّ قَدْ خَبَطْتَ بِنَعْمَةٍ	فَحَقُّ لَشَأْسٍ مِنْ نَدَاكَ ذُكُوبُ
وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا أَسِيرُهُ	مَدَانٍ وَلَا دَانَ لَدَاكَ قَرِيبُ

ويروي أن الحارث لما سمع قول علقمة (فحق لشأس من ندادك ذنوب) أمر بإخلاء
سبيل شأس وسائر أسرى بني تميم .

(١) المفضليات : ص ٣٩٢ - ٣٩٦ .

ويبدو الممدوح هنا رجلاً عظيماً وهاباً لا نظير له ، مقدماً أزال الكبرياء عن أعدائه ، وهو النافع الضار الذي آثار نعمته وضره في عدوه ، إن يشأ يعاقبهم ، وإن يشأ يعفو عنهم ويجزهم بما يشاء من النوال والصفح والمن بفك الأسرى .

وقد تمخض المدح الجاهلي عن نماذج إنسانية رائعة . ولم يحاول الدارسون الكشف عن القيم الإنسانية التي شملها موضوع المدح واكتفى البعض بترديد أقوال القدماء عن المدح ، وحصرُوا أنفسهم في دائرة العلاقة بين المبدع والممدوح ، ولم يحاولوا فحص قصائد المديح والتعرف على أبعادها الفنية والإنسانية . وقد تصرّفنا روح عصرنا عن الاهتمام بموضوع المدح ، فما عاد للشاعر المدايح مكانة فيشعرنا الحديث ، ولكننا على الرغم من ذلك سنحاول أن نتجاوز ذلك لنرى موضوع المدح في إطاره الصحيح ، حيث إننا نلاحظ أن مدح الرجل بما فيه قد جعلنا نثني على الشاعر بوصفه صاحب رأي ، في الوقت الذي قد لا يكون فيه صاحب رؤية ، فما الذي يضيفه الشاعر إذا قدم صورة صادقة ، واقعياً ، محدودة المحتوى في عصر كان يعجب بالبطولة والأبطال .

إن الشاعر صانع نماذج ، ومبدع صور ، وهو في إبداعه يكون مدفوعاً بدوافع كثيرة ، ولكن الذي يعيننا هو الصورة أو النموذج الذي قدمه الشاعر شعراً .

فمدح زهير ليس بأفضل من مدح الأعشى ، على الرغم من أن زهيراً لم يقل الشعر بدافع العطاء ، وعلى الرغم من أنه لم يمدح الرجل إلا بما فيه وكان الأعشى يبالغ في مدحه "ويقال إنه أول من سأل بشعره وانتجع أقاصي البلاد ، فالشعر هو مناسط الدراسة ، وقيمه الفنية هي أساس قيمته وجودته .

ويبدو لنا أن نموذج المدح أكثر إقناعاً لما فيه من تكامل وشمولية ولأنه شهادة من الغير ، في الوقت الذي نرى فيه أكثر نماذج الفخر محصورة في دائرة الذات والقبيلة ، تسيطر عليها النعرة والعصبية وروح البطش ، وهذا يجعل المتلقي من غير القبيلة ينفر من هذه النماذج . كما أن النفس قد لا تألف النصح المباشر ، ولهذا فإن نموذج الممدوح

يصبح متميزاً وأكثر قبولاً لأنه - من ناحية - نموذج لإنسان متميز بالفعل ، ومن ناحية أخرى يبدو نموذجاً هادئاً متقناً . والذي يزيد من قيمة نماذج المدح أن فيها كثيراً من المستقبلية ، فالشاعر يقدم للممدوح نموذج (الرجل الكامل) ، ولكن هذا لا يتم من خلال الحديث عن الذات الذي تنفر منه كثير من النفوس ، ولا يتم من خلال تقديم بعض النصائح الذي قد يثقل على النفس ، وإنما يتم من خلال رسم نموذج ، فالرجل يعيش بينهم ، وهو في الغالب أمير أو سيد من السادة المبرزين ، لذا فإن ما يقدمه الشاعر من مدح قد يكون أقرب إلى الممدوح من الفخر الذاتي والقبلي الذي يصور نموذجاً مفارقاً للشاعر أو لقومه .

وإذا كان ظاهر المدح هو إثارة إعجاب الممدوح بالشاعر ونيل تقديره ، فإن ذلك يتم خلال تقدير العمل الأدبي نفسه ، وهذا يقود الشاعر إلى التجويد الفني حتى يحقق ما يريده من تقدير ، وبخاصة إذا كان الممدوح ذا دراية بالشعر ، وإذا كان هناك أكثر من شاعر يمدحون هذا الممدوح ، فالشاعر حينئذ يصبح معنياً بالتفوق في ميدان الشعر ، إلى جانب اهتمامه بإظهار تفوق ممدوحه . وهنا يصبح الأثر الخلفي والاجتماعي لقصيدة المدح مسيطراً من خلال الطبيعة الشعرية لهذه القصيدة فكلما كان العمل الشعري جيداً - كان تأثيره أوقع .

كما يأتي نجاح العمل الأدبي في تعديل سلوك الممدوح من حيث إن الشاعر حين يقدم نموذجاً في المدح يطلب ضمناً أن يتصف ذلك الممدوح بما في نموذجه من صفات ، وأن يسعى بصورة ما إلى أن يجعل من نفسه شبيهاً لذلك النموذج الذي يقدم فيه ما يجب أن يكون عليه بما يفترض أنه كائن بالفعل ، يقول أرسطو : " إذا أُعْطِرَ بأن التصوير غير مطابق للحقيقة ، فقد يمكن أن يجاب بأن الشاعر إنما مثل الأشياء كما ينبغي أن تكون " (١)

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر : ترجمة د. شكري عياد ، ص ١٤٤ .

والذي نلاحظه هو أن شعر المدح قد تطور خلال العصر الجاهلي حتى وصل إلى قمة
نضجه عند الأعشى الكبير . وإذا كنا قد استشهدنا بنموذجين من نماذج المدح المبكرة
نسبيا ، فإننا نرى أن نقدم نموذجين لشاعرين عاشا في المرحلة التي تلت عمرو بن قميئة ،
وعلقمة بن عبدة هما : بشر بن أبي خازم ، وزهير بن أبي سلمى . يقول بشر : (١)

فما وطئ الحصى مثل ابن سعدى	ولا لبس النعال ولا احتذاها
إذا ما المكرمات رفعن يوما	وقصر مبتغوها عن مداها
وضاقت أذرع المثرين عنها	سما أوس إليها فاحتواها
نمى من طيئ في إرث مجد	إذا ما عد من عمرو ذراها
وأضحى من جديلة في محل	له غاياتها وله لهاها
نموه في فروع الجحد حتى	تأزر بالمكارم وارتداها
غياث المرملين إذا أناخوا	به في الليلة الغالي قراها
له كفان : كف كف ضر	وكف فواضل خضل نداها
إذا ما شمرت حرب عوان	يخاف الناس عرتها كفاهها
يجيب المرهقين إذا دعوه	ويكشف عن أطاخيها دجاها
بخيل تحسب الزفرات منها	زئير الأسد مشدودا قراها

إن الصورة هنا صورة سباق في ميدان المكارم والأجساد ، ولهذا فإن طبيعة الصورة
تستلزم الفعل وتطلبه . و كان استخدام الشرط المطول وسيلة من الوسائل الفنية التي
أحالت الصورة إلى أحداث متتابعة ، وحققت نوعا من حدة الحدث التي تقترب من روح
الدراما فالحركة تسير على هذا النحو : إذا ما المكرمات رفعن - وقصر مبتغوها
وضاقت أذرع المثرين عنها ، ثم يأتي قوله أن سما أوس إليها فاحتواها والجملة المعطوفة

(١) ديوان بشر بن أبي خازم : ص ٢٢٢ - ٢٢٤ .

عليه فيكشف عن نوع من القوة والسرعة والهيمنة والتفرد الذي خص به الشاعر ممدوحه.

وما جاء بعد ذلك يمثل نوعاً من التعليل لهذه الوثبة المتفردة ، وهذا السبق الذي حققه الممدوح فقد نما في إرثٍ مجيدٍ .. وأضحى في قبيلته في محلٍ له غاياتها وله لهاها ، وإذا كان أوسٌ قد سما إلى المكارم فاحتواها ، فإنه أيضاً قد تآزر بالمكارم وارتداها. وإذا كان الشاعر قد حقق لممدوحه صفاتٍ نلمحها من خلال استخدامه للفعل - فإن هذه الأفعال قد تمخض عنها صفات تجردت من الزمان ؛ فالممدوح في نهاية النموذج ، غياب المرملين .. له كفان كف ضر ، وكف فواضل خضصل نداها .. وبجيء الوصف بالصيغ الاسمية بعد هذا التابع للأفعال يبدو طبيعياً وملائماً ، لأن الحركة تقول هنا إلى نوع من الثبات ، فلو قلنا يغوث المرملين بدلا من غياث المرملين ، لما كانت أوقع في الأداء ، لأن النفس تشناق بعد تتابع الأفعال وحركتها إلى شيء من الاستقرار ، أو إلى الرأي الذي تمخضت عنه الرؤية ، أو إلى الثبات الذي صدرت منه الحركة وآلت إليه .

ولا شك أن هذه الصورة ترتكز إلى نفس الركائز التي رأيناها عند عمر بن قميصة وعلقمة بن عبدة ، فالممدوح أفضل الناس ، ورثَ الجحد فيه ، وزاد فيه ، وأنماه الزمن وهو قادر على النفع والضرر ، فهو القاهر في مقابل الإنسان المقهور ، وإذا كانت صورة الزمن عند الجاهلي تتمثل في القدرة الخفية التي تترصد الإنسان بالموت من جانب ، وإذا كان الزمن بهذا يمثل رمزاً للشر المطلق الداخلي في نسيج الوجود عندهم ، فإن الممدوح لكي يكون كاملاً ، لابد أن يمتلك القدرة على الضر ، والقدرة على النفع ؛ ليواجه النقص المائل في الوجود من وجهة نظر الجاهليين ، حيث يفتقدون الإيمان بوجود قوة حكيمة عادلة تهيمن على الكون وتدبر أمره .

ولا شك أن بشرأ يستوفي الصورة ، ولكن ليس من خلال التحقيق والتثقيف كما نرى عند زهير وغيره من أصحاب مدرسة الصنعة كما يسميهم الدكتور شوقي ضيف .^(١) وإنما كما نرى عند أصحاب مدرسة الطبع أمثال امرئ القيس وشعراء المرحلة المبكرة ، ففي الصورة حركة واندفاع وتدفق وجودة في الصياغة ، دونما تصنع وإذا كان بشر بن أبي خازم قد قدم نموذجاً جيداً ، فإن زهيراً أعطى لنماذجه الشعرية في المدح عناية ملحوظة ، فقد حاول أن يستوفي لها عناصرها الموضوعية ، ولهذا نرى أن هذه النماذج قد طالت عن سابقتها بما يمكنه من استيفائها نسبياً .

يقول زهير : (٢)

وخيـرها نائلاً وخيـرها خلقا	بلي اذكُرْ خير قيس كلها حسباً
من الحوادث أب الناس أو طرقا	وذاك أحزمهم رأيا إذا تبأ
يعطي بذلك ممنونا ولا نزقا	فَضَّلَ الجوادِ على الخيلِ البطاءِ فلا
والسائلون إلى أبوابه طرقا	قد جعل المبتغون الخير في هرم
قد أحكمت حَكَمَاتِ القِدِّ والأبقا	القائد الخيلَ منكوباً دوابِرها
من بعد ما جنبوها بدناً عَقَقَا	غزت سمانا فأبت ضُمُراً خُدْجاً
تشكو الدوابر والأنساء والصفقا	حتى يرووب بها شعثاً معطلة
نالا الملوك وبذا هذه السُّوقا	يطلب شأو أمرين قَدَّما حَسَناً
على تَكَالَيْفِهِ فَمِثْلُهُ لَحِقَ قَا	هو الجواد فإن يلحق بشأوها
فَمِثْلُ مَا قَدَّما مِنْ صَالِحِ سَبَقَا	أو يسبقاه على ما كان من مَهْلٍ
أيدى العناية وعن أعناقِها الرُّبَا	أَغْرُ أبيضُ فياضٌ يفكك عن
يلق السَّماحة منه والتُّدى نُحْلَقَا	من يلق يوماً على علاته هَرَمًا

(١) شوقي ضيف : الفن ومذاهبه ، ص ٢٥ .

(٢) ديوان زهير : ص ٤٨ - ٥٥ .

وليس مانعٌ ذي قرْبٍ ولا نسبٍ
ليثٌ بعَثَرٌ يصطادُ الرجالَ إذا
يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطعنوا
هذا وليس كمن يعيا بخطته
لو نالَ حيٌّ من الدُّنيا بمكرمةٍ
يوماً ولا معدماً من خابطٍ ورَقاً
ما الليثُ كذَّبَ عن أقرانه صدَقاً
ضاربٌ حتى إذا ما ضاربوا اعتنقوا
وسطَ الرجالِ إذا ما ناطقٌ نطَقاً
أفقَ السماءِ نالتُ كَفَّهُ الأفقُ

يقدم زهير ممدوحه في إطار من الكمال ، فهو خير قيس كلها ، حسباً ، وعطاء
وخلقا ، وهو أحزمهم في مواجهة الأحداث ، وفضله على الناس كفضل الجواد السابق
على الخيل البطاء " إنه يعطي عن سعة ، وعطاؤه لا يتوقف ولقد جعل طالبو نواله إلى
أبوابه طرقا ، وهو يقود الخيل في الغزو فيرهقها ويتبعها فتغزو سيمانا وتعود ضامرة هزيلة ،
وغاية الممدوح أن يبلغ شأن والديه وهو جدير بذلك . إنه ظاهر الفضل والكرم ، كثير
السيب والعطاء إنه يفك الأسرى : فمن يلقي هاما على قلة فإنه لا يعدم سماحته ونده .
إنه لا يمنع خيره عن ذي قرْبٍ ولا نسب ولا عن معدم يسأله : وهو إلى ذلك كله " شجاع
كالليث لا يخطئ الفريسة ، وهو أيضاً بليغ لا يعي إذا ما واجه القوم في محفل من
المحافل فلو كان من الناس من يقدر أن ينال بمكارمه أفق السماء لنال هو ذلك الأفق .

وقد استخدم زهير في بناء نموذج الممدوح الوسائل اللغوية والبيانية والإيقاعية التي
تحقق له الجودة وحسن البيان فنراه يستخدم أسلوب التفضيل
(خيرها حسباً وخيرها نائلاً-خيرها - خلقاً - أحزمهم رأياً) وهو على وعي بأن ما
يقدمه بمثابة تفضيل لممدوحه على غيره ، ولهذا فإنه يجعل له (فضل الجواد على الخيل
البطاء) كما نراه يستخدم أسلوب القصر بتعريف المسند ، وهو من أنماط القصر التي
تناسب مع الفخر والمدح حيث "يراد بالقصر الكمال لا أصل الخبر نحو زيد الشجاع ،
أي لا شجاع غيره " (١).

(١) محمد بن علي الجرجاني : الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، ص ٧٣ .

ومن ذلك قول الشاعر "القائد الخيل ، وهو الجواد" كما نراه يستخدم أسلوب الشرط ويوظفه لبناء نموذج :
 هو الجواد فإن يلحق بشأوهما على تكاليفه فمثله لحقا

ولا شك أن الوصف الذي سبق الشرط قد مهد له ، فالصورة صورة سباق في ميدان المكارم ، ولهذا جاء الوصف مترابطاً مع هذه الصورة أما أن الشرطية التي تستخدم في المعاني المحتملة المشكوك فيها (١) فتفيد أنه كان معنياً بإبراز تفوق والديه حيث يقول بعد ذلك " أو يسبقاه على ما كان من مهمل " وكأنه بهذا يحقق لممدوحه ما ورثه عنهما . ومن أساليب الشرط :

من يلق يوماً على علاته هرم يلق السماحة والندى خلقا

فالشرط هنا قد ساعد علي رسم الصورة رسماً دقيقاً مثيراً ، فالتوافق الإيقاعي (يلق يلق) ، وما أبدعه الشاعر من تعادل بين هرم والسماحة قد عمق من دلالة البيت ، وقد نجح الشاعر في استخدام (من) التي للعاقل فالجمال سلوك معقول ، والشاعر باستخدامه للتمييز " مخلقا " قد حدد الإطار وأعاد إلى المتلقي ما كان يساوره من التمييز ، وهذا يكشف عن نزعة إلى (تفصيل) الصورة المجازية . ويأتي شرط آخر يستخدم فيه الشاعر " لو " يقول زهير :

لو نال حي من الدنيا بمكرمة أفق السماء لنالت كفه الأفقا

لا شك أن " لو " هنا لا تستخدم بغرض (الدلالة على امتناع الشرط و امتناع الجواب جميعاً) لأن الامتناع وإن كان متضمناً في المعنى فليس هو المقصود ، وإنما المقصود هو الافتراض و ترتيب أمر علي أمر ، لإبراز تفوق ممدوحه ، و عدم تقصيره في ميدان المكارم . و إلي جانب الشرط نري الشاعر يوظف أسلوب النفي في بنائه لنموذجه

(١) ابن هشام : مغني اللبيب ، ص ٢٥٢ .

فنراه ينفي عن ممدوحه جملة من الصفات والأفعال الذميمة مثل " لا يعطي
بذلك ممنونا ولا نزقا " .

وليس مانع ذي قربي ولا نسبٍ يوماً ولا معدما من خابطٍ ورقا

ولا شك أن النفي هنا بمثابة ترشيح وتصفية للنموذج الإنساني . كما نري الشاعر
يستخدم المقابلة ، و من ذلك فضل الجوادِ علي الخيلِ البطاءِ ، غزت سماناً فأبت ضُمراً ،
نالا الملوكَ وبدأ هذه السُّوقا ، يسبقاه .. مهل ، إذا ما الليث كذب صدقا
يعيا بخطته ما ناطق نطقاً . وهذه المقابلات تساعد في إبراز تفرد الممدوح وتفوقه ،
كما تقدم صورةً للممدوح في أحوال كرمه وقوته وتفوقه ، وإلى جانب هذا الاستخدام
الواعي للأساليب نري الشاعر يعمد إلي نوع من التكرار الصوتي الذي يسير في ثنائية
واضحة علي النحو التالي :

(١) خيرها ... خيرها خلقاً.

(٢) نبأ... آب.

(٣) المبتغون... السائلون.

(٤) أحكمت حكمت القد والإبقاء .

(٥) غزت آبت.

(٦) قدما... نالا.

(٧) يلحق لحقاً .

(٨) يسبقاه سبقا.

(٩) أعناقها الربقا .

(١٠) لا... ولا.

(١١) ناطق... .. ناطقا.

(١٢) نال أفق... .. نالت الأفقا.

فهذا الإيقاع يكشف عن الاهتمام باستيفاء الصنعة الشعرية عند زهير ، فهو إيقاع لفكرة متسلطة على وجدان الشاعر و هو إيقاع هادئ يتصل بالبناء الهندسي للقصيدة .

ولا شك أن تنوع الأساليب وتراكيبها قد جعل النموذج بمثابة بنية متعددة الدلالات حيث تلاحت وسائل الأداء مع المحتوى على نحو جعلَ منهما شيئاً واحداً . ولا شك أن زهيراً كان حريصاً على تحقيق الصورة ، كما لاحظ الدكتور شوقي ضيف حيث يقول " ولعل ما يسترعي الباحث في عمل زهير ، أنه يعني بتحقيق صورته فهو لا يأتي بها متراكمة ، كما كان يصنع امرؤ القيس بل يعتمد إلى تفصيلها وتمثيلها ، وتجميع شعبها وتفريقها ، وكأنه يبحثها ويحققها " (١) وهذا واضح عند موازنة هذه القصيدة بقصائد المدح عند عمر بن قميئة أو بشر بن أبي خازم ، ويرى الدكتور طه حسين " أن أظهر مدح يتصف به زهير عند الرواة أنه كان بطيئاً في قول الشعر ، يفكر ويروي وينقح قبل أن يظهر قصيدته للناس ، وهو متأن حريص على الإنابة ، يتخذ الشعر فناً وصناعة ، ولا يندفع فيه مع سجيته " (٢) ، وربما كان زهير واحداً من الشعراء الذين بنى ابن رشيق تعريفه للمدح مسترشداً بما قدمه من مدائح ، فنحن نلاحظ أن زهيراً كان معنياً بعدم الإطالة أو التقصير في المدح ، فعلى الرغم من أن النموذج الذي قدمناه آنفاً يعتبر طويلاً بالنسبة إلى ما سبقه من نماذج ، فإن الإطار الذي قدم فيه الممدوح محدود نسبياً مع ما فيه من عناية فائقة بوسائل الأداء الفني ، ونحن نقول ذلك ؛ لأننا نرى عند الأعشى نماذج أكثر اتساعاً وشمولاً ، وأكثر فاعلية وحركة من حيث اتصالها بقضايا العصر والواقع بخاصة ، وإذا كنا نرى في النموذج الذي سنعرضه

(١) شوقي ضيف : الفن ومذهبه ، ص ٢٦ .

(٢) طه حسين : في الأدب الجاهلي ، ص ٢٨٤ .

للممدوح عند الأعشى صورة وافية تمثل عصره ، فإننا نرى أن نقدم تلخيصا للإطار العام للنموذج الإنساني في شعر المدح عند زهير ، وأكثره يتصل بالمدح ، والعناصر الأساسية التي قدمها زهير بن أبي سلمى في وصفه للممدوح ، تمثل جزءا من الإطار العام للرجل الكامل عند الشعراء الجاهليين ، سواء في المدح ، أو في الفخر ، أو في الرثاء ، فالرجل الكامل الذي قدمه زهير في ديوانه هو :

القائد الخيل ، الجواد ، أغر أبيض فياض ، وهو السماحة والندى ، خير الكهول وسيد الحضر ، نعم معترك الجياع ، نعم مأوى القوم ، نعم حشو الدرع ، نعم كاف ، حامي الذمار ، أمين مغيب الصدر ، مزهق النيران ، غير ملعن القدر ، متصرف للحمد ، معترف للنائبات يراح للذكر ، جلد ، صافي الخليقة ، طيب الخبر ، يفري ما خلق ، أشجع

من ليث ، المنير لليلة البدر ، نعم معترك الحي ، مأوى البائس ، من لا يذاب له شحم النصيب ، يداه غمامة ، ما تغيب نوافله ، كريم ، مرزا ، جموع على الأمر ، أخو ثقة ، لا تهلك الخمر ماله ، يهلك المال نائلة ، متهلل الوجه ، معتدل الحكم ، من ضريته التقوى ، مورث الجحد ، لا يغتال همته عجز ولا سأم ، كاهندواني ، وهو عصمة ، مخوف بأسه ، قوي ، مخالط الحزم ، له أرم صدق ، من عاداته الخلق الكريم ، حلو أريب في حلاوته ، مر كريم ثابت الحلم ، ضراب الكماة ، فكاك أغلال ، مدره حرب ، شديد الرجام ، ثقل على الأعداء ، جمال أثقال ، مأوى المطرد ، ثمال اليتامى ، محمد ، يسبق إلى كل غاية ، تقي نقي ، خلط ألوف ، عود قومه حزما وبراً ، مبارك البيت ، ميمون النقيية ، جزل المواهب ، رحب الفناء ، الخيرات من كفية ، بسية يروي منهما البعد ، ماجد ، تبغي إليه الفواضل ، من الأكرمين ، تأوي إليه الأرامل ، يعطي جزيلا ، المانع الجار ، ذو الفضول ، الغياث ، وارث الجحد والحمد ، مانع البطحاء ، لو كان حيا ناجيا لوجدته من الموت ناجيا ، تراك الهوان .

ومن الألفاظ التي وردت منفية وصفه بمدوحه بأنه " لا فاحش ولا برم شحيح " ليس بملحي ولا ساهي الفؤاد ، ولا عي اللسان ، لا ألف ولا سؤوم ، وليس بمفحش كزم ، ولا بجعلد ، ولا رهق ، يعطي بلا من ولا كدر ، لا يينخل ، لم ييلد .

إن هذه العناصر تمثل إطاراً للنموذج الذي قدمه الشاعر لممدوحه من منطلق التحسين ، والكمال ، والتفوق ، والقوة ، والالتزام ؛ ولهذا فإن هذه النماذج التي قدمها زهير وغيره من الشعراء الجاهليين تتباعد عن الواقع ، وترتبط بما يجب أن يكون ، لا بما هو كائن بالفعل ، "ففي الشعر الجاهلي نرى الشاعر حين يمدح لا يشغل نفسه بصفات ممدوحه الحقيقية فالشاعر القلم قد قطع في أكثر هذه النماذج الشعرية ما بين شعره والواقع في صورته الحقيقية ، بما أخذ يحرص على توفيره في هذا الشعر من المبالغة والإسراف في وصف الأشياء وتسجيل العواطف " (١)

وقد جاء ذلك استجابة لحاجات اجتماعية ووجودية ، ويبدو وأنه قد أحس الشاعر أن عليه أن يقدم نموذج الرجل الكامل في مقابل ما يشعر به هو وقومه من نقص وتنياه إزاء الوجود ، كما يبدو أنه قد رأى أن عليه أن يقدم للناس في عصره النموذج الأعلى للسلوك والأخلاق من خلال ، رؤيته في مجتمع لم يكن فيه من المصادر الثقافية المهمة غير الشعر.

وقد قدم الأعشى عدة نماذج جيدة للمدح عني فيها بتقديم صورة الرجل الكامل ، ومن هذه النماذج قصيدته في مدح هوذة بن علي الحنفي التي يقول فيها : (٢)

يا هوذة إنك من قوم ذوي حسب	لا يفشلون إذا ما أنسوا فزعاً
هم الخضرارم إن غابوا وإن شهدوا	ولا يُبرون إلى جاراتهم خنعاً
قوم بيوتهم أمن لجارهم	يوماً إذا ضمت الخنوزة القزعاً

(١) د. إبراهيم عبد الرحمن : قضايا الشعر في النقد العربي ، ص ١٨٠ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ١٥٧ - ١٩١ .

مثل الليوثِ وسُمِّ عاتقٍ نُقِعَا
لم تطلع الشمسُ إلا ضَرًّا أو نفعَا
إذا تعصب فوق التاج أو وضعَا
صواغها لا تَرى عَيًّا ولا طبعَا
أبو قدامةُ محبوبًا بِذلكَ معا
وقد تجاوزَ عنه الجهلُ فانقشعا
لو صارَعَ الناسَ عن أحلامهم صرعا
ساداتهم فأطاق الحِملُ واضطلعَا
أبا قدامةً إلا الحِزْمَ والفنعا
يكنُ لهُوَذةً فيما نابَه تبعَا
كلُّ سِرَضِي بَأَن يَرْعَى لَهُ قَبْعَا
بحر المواهب للورُاد والشرعا
أبدوا له الحِزْمَ أو ما شاءه ابتدعا
قد كادَ يسمو إلى الجُرفَيْنِ واطلعا
يكاد يعلو ربي الجرفين مطلعَا
تَرى حوالبه من موجه تَرْعَا
إذ ضنُّ ذو المالِ بالإعطاءِ أو خدعا
لما رآهم أسارى كلهم ضرعا
رسلاً من القول مخفوضاً وما رفعَا
فأصبحوا كلهم من غله بُجَلْعَا
يرجو إلالة بما سدى وما صنعَا
إن قال كلمة معروفٍ بها نفعَا
إن قال قائلها حقاً بها وسعى

وهم إذا الحرب أبدت عن نواجذها
غيث الأراملي والأيتامِ كُلِّهم
من يلقَ هُوذةً يسجدُ غير مُتَّعِبٍ
له أكاليلُ بالياقوتِ زِينِها
وكل زوجٍ من الديباجِ يلبسه
لم ينقص الشيب منه ما يقال له
أغرُّ أبلَجُ يُستَسْقَى الغمامُ به
قد حملوه فتي السن ما حملت
وجربوه فما زادت تجاربهم
من ير هُوذةً أو يَحُلُّ بِسَاحَتِهِ
تلقى له سادة الأقبامِ تابعَةً
يا هُوذَ يا خيرَ من يمشي على قدمٍ
يرعى إلى قول سادات الرجال إذا
وما يحاور هيتَ إن عَرَضْتَ له
يحيشُ طوفائِه إذا عب محتفلاً
طابت له الرياحُ فامتدت غواربُه
يوماً بأجودَ منه حينَ تسأله
سائلٌ ميماً به أيامَ صفقتهم
فقال للملِكِ سرحُ منهم مائةً
فَفَكَ عَنْ مائةٍ منهم وثاقَهُمْ
بهم تقرب يوم الفِصْحِ ضاحية
وما أرادَ بها نعمى يُثاب بها
فلا يرون بذاكم نعمة سبقت

لا يرقعُ الناس ما أَوْهَى وأن جَهْدُوا طولَ الحياةِ ولا يُوهُونَ ما رَقَعَا
لما يَرْدُ من جميعٍ بعدُ فَرَّقَهُ وما يَرْدُ بعدَ من ذي فرقةٍ جمعا
قد نالَ أهْلَ شَبَّامٍ فضلُ سَوْدَدِهِ إلى المَدَائِنِ خَاضَ الموتَ وأدْرعا

يبدو الممدوح في هذا النموذج ، كأنه البديل عن نموذج الإله المعبود عندهم ووفق تصورهم الجاهلي حيث كان يضر وينفع ، ويُستمطر به الغمام ، ويهب الخصب والحيلة ، ويفعل ما لا طاقة للبشر به . ولكن صورة الإله المعبود تندمج في ذلك النموذج الأصلي الموروث الكامن في أعماق اللاشعور الجمعي ، ألا وهو نموذج الأب ، "وهو نموذج معاكس لنموذج الأم ، فثمة المتانة والسيطرة والحركة القوية ، والروح الخلاقة ، وتقترن صورته بالمعارك والأسلحة ، وأنواع الحيوان الشرسة والرياح والعواصف (١) . وكان هذا النموذج الأصلي لا يعيش فقط في اللاشعور الجمعي كما يرى يونج ، وإنما يعيش أيضاً في ذاكرة الجماعة ، وفي وعيهم ، نتيجةً لحاجات اجتماعية تحتم عليهم استحضار هذا النموذج الأصلي بصورة متكررة ، فإذا أردنا أن نربط بين هذا النموذج الذي قدمه الأعشى للرجل الكامل وما يزرجه به من رموز أسطورية ، وبين الواقع وجدنا أن هذه الصورة تمثل محاولة لرأب الصدع في الواقع ، فالمجتمعات المتخلفة هي التي تحتاج أكثر من غيرها إلى الأبطال ، ولا شك أن العصر الجاهلي بما كان فيه من تشتت وحروب ، وبما يمتلكه من مقومات الوحدة التي تتواري خلف العصبية والجهالة ، كان هذا العصر في مسيس الحاجة إلى البطل ، ولهذا فإن الشعراء بوصفهم ضمير الجماعة أو الأنا الأعلى لهذه الجماعة ، قدموا النموذج الفني الذي يبشر بميلاد البطل المخلص ، القوي القادر ، الجليل والجميل . ولا شك أن الشاعر قد أدرك أن الإنسان هو الحقيقة الكبرى في هذا الوجود ، ولهذا فإنه قد استبدل أسطورية الطبيعة وأسطورية الغيبات بأسطورية الإنسان .. النبي

(١) د. أحمد زكي : لأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، ص ١٢٩ .

المنتظر الذي يجمع العرب ويوحدهم ويحقق لهم الأمن والرخاء والتفوق
والذي قال عنه أمية بن أبي الصلب .

ألا نبي لنا منا فيخبرنا ما بعد غايتنا من رأس محيانا

ولا شك أن قول الشاعر (لنا منا) قد حدد الإطار الذي يرى أن ينتظم رسالة ذلك
النبي فهو لهم ، مقصور عليهم . وهو منهم وليس من غيرهم من الأمم ، ويبدو أن "نا"
هنا تستغرق العرب قاطبة ، أو تستغرق قوم الشاعر نفسه .

ولهذا فإن صفات (الجليل) تظهر بوضوح في هذا النموذج وفي غيره من نماذج
المدح ، في حين لا تظهر صفات الجميل إلا قليلا ، هذا إذا جاز لنا أن نفرق بين الجميل
والجليل عند الجاهلي الذي كان ينظر إلى الجمال في إطار جلاله ونفعه وقوة تأثيره .
فنحن لا نرى الشاعر يصف ممدوحه في إطار الجمال إلا أنه أغر أبهج يستسقي الغمام به
وهو وصف يقرن بين جمال الممدوح وبركته ونفعه ، كما أنه يصفه بأنه خير من يمشي
على قدم، والخير ملتقى للجمال والجلال ، ولهذا فإن الممدوح بدا في إطار الجلال ،
وكأنه صورة للإله ، فمن يره يسجد غير متعب ، وسادة الأقوام له تابعة ، وهو بحر
للوارد والشاربين ، فهو مصدر القوة والحياة . وهو صورة للزمن الفاعل لكنه ينفرد عن
هذا الزمن الذي يقترب بالضرر فقط ، فنراه وكأنه يكمل صورة الجليل من خلال وصفه
بالضرر والنفع ، فلا تطلع الشمس (إلا ضرر أو نفع) ، وهو أيضا متفرد في القدرة على
النفع والضرر ، فالناس لا يصلحون ما أوهى ، ولا يوهون ما أصلح ، وهو قادر على أن
يفرق ويجمع ، ولا شك أن هذه صفات لنموذج الإله القلزم في تصورهم ، أما قوله :

قد حملوه فتى السن ما حملت
ساداتهم فأطاق الحمل واضطلعوا
فإنه يرتبط بجذور أسطورية بذلك النمط الأصلي للطفل الإله ، الذي يعيش في
اللاوعي الجمعي والذي له انعكاسات في الشعر الجاهلي ، كما في قول
عمرو بن كلثوم (١)

إذا بلغ الفطام لنا صبي
تخر له الجبابر ساجديننا
والذي يلفت نظرنا أن الأعشى قد قدم صورة لقبيلة الممدوح قبل الحديث عنه ،
وهو بهذا الحديث الذي وصف فيه قومه يحقق للممدوح الإطار الذي يتناسب مع صفاته
التي جاءت في النموذج ، فهو من قوم ذوي حسب لا يفشلون ولا يفزعون ، كرماء
أسخياء يعفون عن جاراهم شجعان منجدون ، بيوتهم أمن لجارهم عند الفزع ، وهم في
الحرب ليوث شجعان . ولا شك أن هذا يمثل تمهيدا موضوعيا للحديث عن الممدوح
بوصفه واحدا من الأفراد الذين يتصفون بالتفوق ، ووسيلة لتقدم نموذج من تلك
النماذج العليا التي تنعكس من خلالها رؤية عصره ، وتضرب بجذورها فتتصل بذلك
النموذج الأصلي الموروث للأب وللإله والذي يفسره يونج بأنه (تلك القوة المتدفقة في
اللاشعور التي تدفع الإنسان نحو الحركة لخوض التجارب حتى يصل إلى الكل الكامل ،
أو بتعبير أدق حتى يصل إلى حالة الانسجام مع الوجود كله) (٢)

ولا شك أن الشاعر هو أقدر الناس على استحضار تلك النماذج وإعادة خلقها
وتشكيلها فالشاعر يبدو وكأنه جماع لوعي الجماعة ولا وعيها في آن واحد .

(١) شرح المعلقات السبع : للزوزني ، ص ١٨٩ ، انظر د. أحمد كمال زكي الأساطير ، ص ٢١٣

(٢) د. نبالة إبراهيم : الدراسات الشعبية ص ٢٣٨ .

ولا نقول إن هذا كان مقصودا من الشاعر ، وإنما نقول: إنه وحده القادر على إخراج تلك الصور من أعماق اللاوعي ومن الواقع والتعرف عليها وتشكيلها وإعطائها صفة الجودة .

فالشاعر "باعتباره لسان حال لجماعة من الناس ، فإن الأسرار التي يجب أن يفصح عنها هي أسرار هذه الجماعة ، والسبب الذي جعلها في حاجة إليه هو عسدم إدراكها إدراكا كاملا مكونات صدرها " (١)

ولا شك أننا نركز في تحليلنا لهذا النموذج على تلك الجذور الأسطورية التي تدخل في صميم تشكيله ، لأن محتوى القصيدة يتطلب ذلك ، فنحن هنا أمام نموذج يتجاوز ما رأيناه عند الشعراء السابقين ، وربما تيسر للشاعر أن يقدم مثل هذا النموذج ، نتيجة ظروف خاصة ، فقد " تعلم الأعشى في الحيرة حيث كان المأثور من الأساطير والشعر أوسع نطاقا من مأثور أي قبيلة أخرى بالذات " (٢) . ولكن النموذج ليس مجرد تداعيات لما وراء الشعور ، أو انعكاسا حرفيا للواقع ، أو مجرد استلهام للتراث ، وإنما هو بنية فنية متكاملة التحم فيها الواقع بالأسطورة ، والوعي باللاوعي الفردي والجمعي ، والتفسير بالتعبير ، والشكل بالاحتوى .

فالرؤية ترتبط بتداعيات الماضي وانعكاسات الحاضر ، وتتصل بالمستقبل وما ينشده الإنسان .

وقد استخدم الشاعر الألفاظ والتراكيب والصور التي مكنته من تشكيل هذا النموذج ، فمن التشبيهات قوله : مثل الليوث ، وسم عاتق ، غيث الأراميل ، بحر المواهب للوارد .

(١) كولنجرود : مبادئ الفن ، ص ٤١٨ .

(٢) دائرة المعارف الإسلامية : ٣ / ٢٤ ، ص ٥٤٨ .

ومن أساليب المفاضلة ذلك النموذج الذي شبه فيه ممدوحه بالنهر في فيضانه .

ومن المقابلات التي تشكل بعدا أساسيا في بنية النموذج .

إن غابوا وإن شهدوا ، أمن المحذورة ، ضر نفعا ، فقى ... سادات ،
أجود إذ ضن ، لا يرقع الناس ما أوهى ولا يوهون ما رقعا ، سادة
تابعة ، لما يرد من جميع بعد فرقه وما يرد من ذي فرقة جمعا .

ومن أساليب القصر : لم تطلع الشمس إلا ضر أو نفعا ، وما زادت تجارهم ابا قدامة
إلا الخدم والفنعا .

كما تلاحظ استخدام الشاعر لأسلوب الشرط الذي كشف به عن جملة من صفات
الممدوح وأفضاله وجوانب عظيمته ومن ذلك من يلحق هوة يسجد ، لو صارع الناس
عن أحلامهم صرعا ، من ير هوة يكن له تبعا ، لما يرد من جميع .. فرقه .

كما استخدم أسلوب النفي استخداما جيدا في تشكيله لهذا النموذج : لا يفشلون ،
لا يرون ، لا ترى عيبا ولا طبعاً ، لم ينقض الشيب ما يقال له ، ما أراد بها نعمى ، لا
يرقع الناس ما أوهى ، لا يوهون ما رقعا .

وقد قدم الشاعر نموذجه في إطار بحر البسيط وقد ساعده على إبراد الكلمة ومقابلها
أو الكلمة وما يماثلها صوتيا في شطرة واحدة ، فبحر البسيط من أكثر البحور حروفا
وحركات .

وقد ساعد ذلك الشاعر على استيفاء العناصر الموضوعية والشكلية لهذا النموذج،
كما أن إيقاع هذا البحر قد لون النموذج بإيقاع متميز . وقد استخدم الشاعر قافية
مطلقة مجردة من الردف والتأسيس ، فحرف العين هو الروى متحرك وموصول بالألف
الحاصلة من إشباع الفتحة وهو مجرد من الردف والتأسيس ، وهذا النوع من القافية

فلما أتانا بعيد الكرى سجدنا له ورفعنا عمــــاراً
 فذاك أوان التقى والزكى وذاك أوان من الملك حــــاراً
 رجع الملك في آخر الليل فسجدوا له شاكرين ؛ ورفعوا الريحان تحية الملوك .
 فالشاعر يبدو وكأنه يرتل أغنية دينية في معبد من معابد الآلهة ، وكأنما يتغنى للإله
 الملك الذي يحبه ويرجو نعيه ويخشى بأسه .

يقول زهير في مدحه لواحد من السادة : (١)

لو كنت من شيء سوى بشر كنت المنير لليلة البدر
 ومن الصور التمثيلية التي استخدمها الشعراء في بنائهم للنماذج الإنسانية وبخاصة
 نماذج المدح ، ما يمكن أن نطلق عليه اسم المفاضلة ، وفي هذا النمط يأتي الشاعر بالمبتدأ
 مسبقاً بما النافية ، ثم يسترسل في وصف المبتدأ ، الذي يقوم مقام المشبه به ، ثم يأتي
 بالخير على وزن أفعل التفضيل مجروراً بالباء الزائدة ، ومتبوعاً بحرف الجر ، حيث يقوم
 الخير مقام المشبه . فإذا كان المشبه رجلاً كان المبتدأ الذي يقوم مقام المشبه به أسداً أو
 نمرأ أو راهباً أو ما أشبه ذلك ، وإذا كان المشبه امرأة كان المشبه به غزالاً أو
 روضة أو حمراً أو بيضة أو دمية .

ومن هذا النمط قول ساعدة بن جؤبة : (٢)

فما خادر من أسد حلية جنه وأشبهه ضاف من الغيل أحصد
 أراك وأثل قد تحنت فروعه قصار وأسلوب طوال محدد
 إذا احتضر الصرم الجميع فإنه إذا ما أراحوا حضرة الدار ينهد
 وقاموا قياماً بالفجاج وأوصدوا وجاء إليهم مقبلاً يتورد

(١) ديوان زهير : ص ٩٥ .

(٢) ديوان المهذلين : ص ١١٦٨ - ١١٦٩ ، ح ٣ .

بأعظم من تقى في الحسابِ إذا التسمات نفضن نفضن الغباراً
وقد جعلت الخنساء المفاضلة بين أخيها صخر وبين الغيث في هطوله واندفاعه ثم
أضربت عن المفاضلة وهو نمط سبقها فيه المرقش الأصغر .

تقول الخنساء : (١)

وما الغيث في جعد الثرى دمث الربى تعبق فيه الوابل المتهللُ
بأوسع سيباً من يديك ونعمةً نعم بما بل سيب كفيك أجزل

ولا شك أن هذا بعض الشعراء كالأعشى قد توسع في استخدام النموذج ،
وبخاصة في موضوع المدح حيث نراه يكرر من استخدام النمط الذي يشبه فيه ممدوحه
بالنهر أو الأسد في مواضع كثيرة ، كما نراه يتوسع في بناء النمط نفسه فيقدم نمطاً من
هذه المفاضلة التمثيلية يستغرق عشرة أبيات ، وهذا يؤكد أن شعراء ما قبل البعثة كانوا
معنيين بالتوسع في وسائل الأداء الفني التي جاءتهم عن سابقهم . إن الصورة وسيلة من
أهم الوسائل الفنية في بناء النموذج الإنساني في الشعر .

هذا بالإضافة إلى أن الصورة في النموذج الإنساني إنما هي صورة داخل صورة أكبر ،
وهي إلى جانب ذلك وسيلة يقدم بها الشاعر رمزاً نابضة بالحياة ، فياضة بالمعاني ، غنية
بالدلالات الإنسانية ، يقول الأعشى في مدحه النعمان بن المنذر : (٢)

إليك أبيتَ اللعن كان كلاً لها إلى الماجدِ الفرعِ الجوادِ المحمّدِ
ملكٌ لا يقطعُ الليلُ همُّهُ خروجُ ثُرُوكِ للفراشِ الممهّدِ
طويلُ نجادِ السيفِ يبعثُ همهُ نيامُ القطّ بالليلِ في كل مهجِدِ
فما وجدتكَ الحربِ إذ قرُّ نابها على الأمرِ نَعَّاساً على كل مرصدِ

(١) ديوان الخنساء : ص ١٨٥ - ١٨٦ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ٢٣٩ - ٢٤١ .

فالممدوح فرع ، وهذا يعني انتسابه لشجرة عريقة النسب . وهو " لا يقطع الليل همه
 " كناية عن القوة في مواجهة الطبيعة ، ورمزا لمطلق القوة وهي صورة استعارية فالليل
 والممدوح في جدل يتمخض عن بروز همه الممدوح وهو رجل سياسة وقيلدة
 وهو " طويل نجاد السيف " كناية عن عظم قامته وكناية عن كونه رجلا
 حرب إلى جانب هيئته التي انعكست على الكون حتى إنه ليثير نيام القطا من
 مكانها في الصحراء

وقد أشرنا إلى بعض التشبيهات التي استمدها الشاعر للإنسان من العالم الطبيعي
 حيث نراه يشبه الرجل بالشمس والقمر والجبل والسحاب والنهر والأسد والنمر والذئب
 وغير ذلك .

ولكن الذي يلفت النظر في النماذج الإنسانية بعامة ، وفي نماذج المدح بخاصة - أن
 الشاعر يستخدم جملة من الكنايات في بنائه لهذه النماذج ، ففي التعبير عن الكرم نرى
 جملة من الكنايات التي أصبحت متكررة في هذا الشعر ، يرمز بها الشاعر لكرم قومه أو
 ممدوحه .

يقول يزيد بن عبد مدان : (١)

فلذا لي الشرف المتين بوالد ضخم الدسيعة زانني ونماني

فالدسيعة هي الجفنة . والرجل يوصف بأنه ضخم الجفنة إذا كان كريما فلا يطهي له
 ما يكفيه وأسرته فقط وإنما ما يزيد عن حاجته لإطعام الناس .

ويقول زهير بن أبي سلمى : (٢)

عظمت دسيعته وفضله جز النواصي من بني بدر

ويتخذ الشاعر من كثرة الرماد المتخلف عن الطهي كناية عن الكرم .

(١) شعراء النصرانية : ص ٨٠ .

(٢) ديوان زهير : ص ٩١ .

يقول عمرو بن قميئة : (١)

عظيم رماد القدر لا متعبس ولا مؤيس إذا هو أوقدا

ويقول كعب بن سعد الغنوي : (٢)

كثير رماد القدر يغشى فناؤه إذا نودي الأيسار واحتضر الجزر

ويتخذ الشاعر من صفة الجبن للكلب كناية عن الكرم .

يقول حاتم الطائي : (٣)

فلاني جبان الكلب بيتي موطأ أجود إذا ما النفس شح ضميرها

كما يتخذ الشاعر من الوصف الاستعاري للرجل بأنه متحلب الكفين كناية عن الكرم وكثرة العطاء فنرى سعدى بنت الشمردل تقول : (٤)

متحلب الكفين أميث بارع أنف طوال الساعدين سميدع

ويقول الأعشى : (٥)

متحلب الكفين مثــــــل البدر قوال وفاعــــــل

ويستخدم الشاعر من وصفه للقوم بأنهم شم العرائن كناية عن عظمتهم وتفوقهم .

يقول بشر بن أبي خازم : (٦)

(١) شعراء النصرانية : ص ٢٩٤ .

(٢) نفسه : ص ٧٤٩ .

(٣) ديوان حاتم الطائي : ص ٤٢ .

(٤) الأصمعيات : ص ١٠٤ .

(٥) ديوان الأعشى : ص ٣٩٧ .

(٦) ديوان بشر : ص ٥٧ .

حتى تزوري بني بدر فإنهم شم العرائن لا سود ولا جعد
 ويصفهم بأنهم عظماء الله كناية عن القوة كما في قول النابغة : (١)
 عظام الله أولاد عذرة إنهم لهاميم يستلهونها بالحناجر
 ويتخذ الشاعر من وصفه للقوم بأنهم عظام القباب ، أو حمر القباب ، كناية عن
 الغنى والعظمة والقوة ، ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص : (٢)
 اذهب إليك فلاني من بني أسد أهل القباب وأهل الجرد والنادي
 ويقول الأعشى : (٣)
 أهل القباب الحمر والـ نعم المؤبل والقنابل
 وقوله : (٤)
 فإن معاوية الأكرميـ عظام القباب طوال الأمـم
 ويتخذ الشاعر من وصفه للرجل بأنه مسترخي النجاد ، أو طويل النجاد كناية عن
 طوله وقوته ، ومن ذلك قول بشر بن خازم : (٥)
 من كل مسترخي النجاد منازل يسمو إلى الأقران غير مقلـم
 ويجمع الأعشى لممدوحه جملة من الكنايات في قوله : (٦)

(١) ديوان النابغة : ص ٩٨ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص : ص ٢٦ .

(٣) ديوان الأعشى : ص ٣٩٩ .

(٤) ديوان الأعشى ، ص ٩١ .

(٥) الفضليات : ٣٤٧ .

(٦) ديوان الأعشى ، ص ٧٥ .

رفيع الوسادِ طويل النَجَا
دِ ضَحْمِ الدُّسَيْعَةِ رَحْبَ الْعَطَنِ

ومن الكنايات - وصفُ الرجل بأنه طويل اليدين أو رحب الذراع ، إشارة لقوته وقدرته على الفعل . ومن ذلك قول لقيط بن يعمر الإيادي : (١)

وقلِّدوا أمرَكُمُ اللهُ دِرْكُكُمْ
رَحْبَ الذَّرَاعِ بِأَمْرِ الْحَرْبِ مُضْطَّرِعًا

فالشاعر الجاهلي في محاولته بناء نموذج الإنسان الكامل الذي يستطيع أن يكون رمزاً لمواجهة القهر الزماني والمكاني ، يقدم نموذج الإنسان القادر على فعل الشيء ونقيضه ، ومن هنا كانت المقابلة أداة فنية يجسد بها الشاعر التناقض المائل في الكون ، وفي المجتمع الإنساني ، والنفس الإنسانية ، فالمقابلة تدخل في صميم بناء الشاعر لنماذجه الجمالية في الشعر ، وتتمخض هذه المقابلات عن نوع من الثنائية ، حيث نرى الشاعر يجمع لمدوحه ، أو لقومه أو لنفسه المتضادات من الصفات ، فالأعشى يصف ممدوحه فيقول : (٢)

أخو التَّجَدَّاتِ لَا يَكْبُو لِضُرٍّ	وَلَا مَرَحٍ إِذَا مَا الْخَيْرُ دَامَا
لَهُ يَوْمَانِ يَوْمٌ لِعَابِ خَوْدٍ	وَيَوْمٌ يَسْتَمِي الْقُحْمَ الْعِظَامَا
مَنِيرٌ يَحْسِرُ الْعَمَرَاتِ عَنْهُ	وَيَجْلُو ضَوْءُ غُرَّتِهِ الظَّلَامَا
إِذَا مَا عَاجِزٌ رَثَتْ قُوَاهُ	رَأَى وَطْءَ الْفِرَاشِ لَهُ فَنَامَا
كَفَاهُ الْحَرْبَ إِذْ لَقِيَتْ إِيسَا	فَأَعْلَى عَنْ نَمَارِقِهِ فَقَامَا

فالممدوح لا يکبو لضر ، ولا يستخفه الخير ، قسم أيامه بين اللهو والحرب ، منير يكشف الشدائد ، ويجلو ضوء غرته الظلام ، فإذا التذُّ بعض الناس بالفراش هجر إيساس النوم وقام للحرب .

(١) مختارات شعراء العرب : ص ١٨ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ٢٤٩ .

فالشاعر يواجه الأحداث بنقيضها ، وكأنه المقابل لما في الوجود من قهر وضرورة وتضاع وضعف ، ففي مواجهة الضّر نراه أحنا نجده ، في الوقت الذي لا يستخفه المرح لدوام الخير . كما نراه قد قسم أيامه بين الجد واللهم ، وفي مواجهة الظلام نراه منيراً ، وكأنه يعمل على مواجهة النقص الماثل في هذا الوجود ، من خلال حضرة مليعة يحقق فيها ذاته .

ومن خلال المقابلة بيني النابغة تصوره للممدوح ، وهو تصور قائم على ثنائية التضاد فنراه يقول : (١)

بُعِثْتَ عَلَى الْبَرِيَةِ خَيْرَ رَاغٍ	فَأَنْتَ إِمَامُهَا وَالنَّاسُ دِينُ
نَكُونُ رَعِيَّةً مَا دُمْتُ حَيًّا	وَنَهْبًا بَعْدَ مَوْتِكَ مَا تَكُونُ
وَأَنْتَ الْغَيْثُ يَنْفَعُ مَا يَلِيهِ	وَأَنْتَ السَّمُّ خَالِطُهُ السَّيْرُونُ

إن هذه الثنائية ليست مجرد وسيلة بيانية لتحسين الكلام ، وليست مجرد محسن بدعي يقوي المعنى ويظهر الكلام في أحسن صورة من اللفظ ، وإنما هي أبعد من ذلك وأجل خطراً ، فالثنائية هنا تمثل انعكاساً لثنائية تتنظم الكون كله ، كما تتنظم المجتمع الجاهلي فكراً وروحاً ، فالطبيعة من حول الشاعر تبدى في صور متقابلة : الليل والنهار ، والظلام ، والواحات الخضراء والصحراء القاحلة . وما وراء الطبيعة يتبدى الموت والحياة ، الخير والشر ، الوجود والفناء . وينعكس ذلك على حياة الشاعر في صور متقابلة تتصل بالطبيعة ، وبما وراء الطبيعة من قوى فاعلة ، كما تتصل بالمجتمع وبالشاعر نفسه بوصفه عضواً في هذا المجتمع . فالشباب والمشيبي ، والغني والفقر ، والحل والترحال ، والرضى والغضب ، والجد واللهم ، والنفع والضرر ، والحرب والسلام ، والانضواء في القبيلة والتفرد عليها ، كل هذا وغيره ينتظم حياة الشاعر الجاهلي ،

(١) ديوان النابغة : ص ٢٢٣ .

وينعكس هذا على رؤيته الشعرية ، وعلى فكره ومن ثم على إبداعه ، ولهذا فإن المقابلات المعبر عنها تشمل عناصر سلب وإيجاب ، ويصبح الإنسان الكامل هو الفاعل سلبا وإيجابا : هو الضار والنافع ، الباني والهادم ، هو فاعل الموت وواهب الحياة . وقد يرتبط هذا التصور بمجذور أسطورية ، فالأساطير كانت نوعا من خلق البطل الذي يستطيع أن يتصف بالصفات الخارقة ، مقابل الإنسان العاجز في مواجهة الوجود ، والبطل الأسطوري هو القادر على أن ينتقل من حالة إلى ضدها ، والمتصف بالمتضادات هو الذي يثيرنا ويلفت أنظارنا ، لهذا فإن المقابلة في الشعر الجاهلي قامت إلى جانب وظيفتها الفنية بوصفها محسنا بديعيا معنويا وبما تحققه من موسيقى خفية تتصل بالتقابل بين المعاني - قامت هذه المقابلات بوظيفة موضوعية تتصل بنموذج الإنسان في الشعر ، فطغيان الثنائية على وعي الشاعر أحدث نوعا من الانقسام في شخصيته حيث يتجاذبه قطبان مختلفان وينعكس هذا في بناء الشاعر لنماذجه الإنسانية حيث تصبح المقابلة منفذا لتجسيد التناقض المائل في الكون .

ولسنا نعي بذلك أن الشاعر كان معنيا بخلق البطل الأسطوري ، أو كان مدفوعا إلى ذلك بعوامل ذاتية وواقعية ، وإنما نقول إن الشاعر حين تخلص - ظاهرا - من سيطرة الأسطورة ، وحينما بدأ يعقل الكون ، ويعقل وجوده ، حاول أن يعطي الأشياء والناس وجودا معقولا ، فوجد نفسه في مواجهة قوى كبرى تفوق ؛ عليه ولهذا كان مضطرا إلى أن يشكل النماذج البديلة للأسطورة ، فكان نموذج البطل في الشعر الجاهلي بديلا للبطل الأسطوري ، فإذا كان "منطق الأسطورة هو اللامنطق واللامعقول واللازمان ، وفي هذا كله تبدو الأسطورة وسطا بين الحلم واليقظة ، أو لعلها تبدو وكأنها ضرب ممتع من أحلام اليقظة . (١)

(١) د. أحمد كمال زكي : الأساطير ، ص ١١٥ .

فإن للبطل في الشعر الجاهلي حظا كبيرا من هذه الصورة ، وإن توارى ذلك خلف ما نطلق عليه الجواز والمبالغة وغير ذلك من وسائل لمحاول من خلالها أن نتعرف على العمل الأدبي ، في مظاهره اللامنطقية بمنطقنا الخاص ، لا من خلال منطق هذه اللامنطقية الظاهرية ، لأن خلف هذه الصور اللامعقولة منطقا ينتظمها جميعا ، ولهذا تشابهت صور الأبطال قديما في مصر ، وما بين الرافدين والهند وغيرها من الأمم القديمة ، حيث كانت تلك الأمم تبدع أبطالها على هواها ، ووفقا لسجيتهما ، ولكنها في الوقت نفسه جاءت استجابة لحاجات اجتماعية واقعية تجعل من هذه الصور المفارقة للواقع انعكاسا لواقع عاشته هذه الشعوب ، ولهذا يختلف نموذج البطل في التفاصيل الدقيقة عبر العصور ، ولكن الإطار العام للنموذج يظل واحدا ، ولهذا نقول إن النموذج القديم للبطل الأسطوري ، سواء أكان صورة إلهية أم بشرية تتجسد فيما يمكن أن نسميه بالبدائل التي تنبئ عن طفولة العقل البشري من ناحية ، وعن تطور هذا العقل من ناحية أخرى ، وتظل الثنائية ضاربة في نسيج النموذج الفني للبطل في الشعر ، ولهذا نرى نموذج الممدوح يجمع بين مظاهر تنبئ عن أسطورة التفكير وعقلانيته ، فنرى النقيضين يعيشان جنبا إلى جنب .

ولهذا نرى نموذج الممدوح من هذا المنطلق ذا وجهين : الأول : صفات وأفعال معقولة ، والثاني أفعال خارقة ، أو بمعنى آخر إطار يتصل بالنموذج الأصلي الموروث ، والآخر يتصل برؤية الشاعر وموقفه من البطولة والأبطال ، في عصره وقت إبداع النموذج الجديد ، ويلفت نظرنا مظاهر الهيمنة التي كانت للممدوح في نفس الشاعر الجاهلي ، وهي هيمنة يمتزج فيها الخوف بالإعجاب .

فمن يقرأ شعر النابغة الذبياني ويلم بأطراف علاقته بالنعمان ، ممدوحه وسيد نعمته ، ومثله الأعلى ، يرى أن النابغة كان معجبا بالنعمان إعجابا مصدره الرغبة في نفعه ، والرهبة من ضرره ، ولقد كان خوف النابغة من النعمان وخشيته منه أكثر بروزا من

الرغبة في نفعه . ويدو أن خوف النابغة لم يكن مجرد خوف إنسان من إنسان ، وإنما كان تجسيدا للخوف من الزمان والمكان والمجتمع .

والنابغة يعترف صراحة بخشيته من النعمان وينفي أن تكون هذه الخشية عارا عليه ، فيقول : (١)

وعيرتني بنو ذبيان خشيتهم وهل على بأن أحشاك من عار

ويقول : (٢)

وعيد أبي قابوس في غير كنهه	أتاني ودوني راكس فالضواجع
فبت كآني ساورتني ضئيلة	من الرقش في أنيابها السم نافع
يسهد من ليل التمام سليمها	لحلى النساء في يديه قعاقع
تناذرها الراقون من سوء سمها	تطلقه طورا وطورا تراجع

إن استبطان الموقف الذي صدر عنه النابغة في تشكيل اعتذاره للنعمان يظهر بوضوح هيمنة النعمان على نفسه ، مقترنة بالتداعيات التي ترتبط بمظاهر الخوف الوجودي ، والتي استخدمها في تشكيل نموذج . لقد كان النعمان قادرا على البطش به ، والواشون كثيرون ، والشاعر أعلم الناس بالرجل وبمكائده ، ولهذا فإن الصورة التي تطفو من قاع الشعور هي صورة الحية التي تلدغ الرجل ، ولكن الشاعر يستخدم قدرته ومهارته في تقديم هذه الصورة التي اقترنت في عقله الباطن بالممدوح تقديمها لا يفضب النعمان ، فهو لم يقل له : إنك حية سامة أو إنك تلدغ كما تلدغ الحية ، ولكنها شبه ما أصابه من غضبه بما يشبه لدغ هذه الحية .

(١) ديوان النابغة : ص ٧٨ .

(٢) ديوان النابغة : ص ٣٢ - ٣٤ .

وهذا الارتباط بين الممدوح والحية يتبدى في مظاهر أخرى ، فقد رأينا وصف النابغة له بأنه (السم خالطه اليرون) فمعرفة النابغة بالنعمان تركت في أعماق شعوره صورة لهذا الرجل ، فالشعور هو مبدع الصورة قبل أن يبدع النظر والتأمل .
ويتمخض خوف النابغة ورهبتها من ممدوحه عن صفة لهذا الممدوح هي صفة المهيمن القادر فلا شيء يبتعد عنه أو يفلت منه .

يقول النابغة : (١)

لا تقذفني بركن لا كفاء لـه وإن تأثفك الأعداء بالرفد
ويقول : (٢)

وأنت ربيع ينعش الناس سيبه وسيف أعيرته المنية قاطع
ويقول : (٣)

ألم تر أن الله أعطاك سورة ترى كل ملك دونها يتذبذب
بأنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منها كوكب

وإذا كان النابغة كما يبدو من ديوانه سيدا في قبيلته وكان صاحب فكر ورأي - فلم ارتضى لنفسه تلك المنزلة ، ولماذا حاد عن روح عصره ، ليضع نفسه في منزلة الشاعر المهيمن الذي يخشى بطش السيد المهيمن ، ولا يرى في خوفه منه عارا عليه ، على الرغم من لوم قومه له . هل كانت رغبته في نواله وخوفه عقابه وراء هذه الصورة التي قدمها لنفسه في شعره ، أم أن هناك رغبة من النابغة في تعزيد سيد من السادات المؤهلين لجمع شمل العرب ، أم أن ما قيل عن علاقته بالمتجردة زوجة النعمان كان سببا في إلحاحه في الإبقاء على العلاقة بينهما ، أم أن ما وجده في قصر النعمان من مظاهر

(١) ديوان النابغة : ص ٢٦ .

(٢) ديوان النابغة : ص ٣٨ .

(٣) ديوان النابغة : ص ٧٣ .

الحضارة والترف قد استهواه وتملك عليه زمام نفسه ، إن كل هذا أو بعضه قد يكون سببا وراء تلك الصورة التي مثل فيها النابغة نفسه خائفا مقهورا ، وقد يكون هناك من الأسباب ما لم نستطع أن نتعرف عليه . لكن الذي يهمنا هو هذه الصورة الفريدة لرهبة إنسان من ملك هجاه بعض الشعراء ورفضوا أن يخضعوا له ، في الوقت الذي لم يكونوا في مثل قوة النابغة وقوة قومه . وعلى الرغم من أن تقديس الممدوح ليس بمجرد تقديس فردي ، فإن هناك موقفا مضادا يظهر فيه الشاعر استخفافه بالملك ، ففي معلقة عمرو بن كلثوم نراه يقول : (١)

وأيام لنا غر طـوال	عصينا الملك فيها أن ندينها
وسيد معشر توجوه	بتاج الملك يحمي المحجريننا
تركنا الخيل عاكفة عليه	مقلدة أعتتها صفوننا

ومع ما في هذا القول من استخفاف بالملك ، فإنه يعكس عرفا اجتماعيا سائدا هو وجوب احترام الملوك وطاعتهم . وكأنما أراد عمرو أن يزلزل هذا العرف فيفخر بعصيان الملوك وقتلهم ورفض ذلهم .

ولم يكن عمرو بن كلثوم هو الشاعر الوحيد الذي تصدى لملك أو هجاه ، فقد وجدنا أن يزيد بن الحداق الشنقى قد هجا النعمان ، إلى جانب بعض الشعراء الذين هجوا النعمان وعمرو بن هند وكسرى .

وبالنسبة لهجاء يزيد بن الحداق للنعمان ، فيروي أن النعمان قد بعث إليهم كتيبة يقال لها دوسر ، فاستباحتهم فقال سويد أخو يزيد : (٢)

(١) شرح المعلقات السبع للزورني : ص ١٧٢ .

(٢) المفضليات : ص ٢٩٥ .

ضربت دوسر فينا ضربة أثبتت أوتاد ملك فاستقــــر
فجزاك الله من ذي نعمة وجزاه الله من عبد كفــــر

والذي يلفت نظرنا أن سويدا يرى أن حرب النعمان لهم كانت ضرورة لتثبيت
أركان ملكه واستقراره ، كما يلفت نظرنا دعاؤه للنعمان الذي استباح قومه ، ودعاؤه
على أخيه الذي كان سببا في غضب الأمير وحربه لهم . ولهذا فإنه يصور أخاه حين هجلا
النعمان بأنه عبدكفر ، ولا شك أن الشاعر كان واقعا تحت هيمنة نتجت عما لحق به
وبقومه من أذى وضرر .

والذي نستنتجه أنه قد كان للسادة من ذوي الشأن ، وللأمراء والملوك الذين
حكموا الإمارات الواقعة على أطراف الجزيرة - صولة وبطش وسلطان ، مما دفع بعض
الشعراء إلى أن يروا فيهم المثل الأعلى للسيادة والنموذج المتفرد للملك والبطولة والقنوة،
فنظموا القصائد بدافع الإعجاب ، وطلب النفع واثقاء الضرر ووصل بعض الشعراء في
مدحهم لبعض السادة إلى مستوى التقديس . ومع ذلك فإن بعض الشعراء قد واجهه
هؤلاء السادة ، وهجوهم عندما لم يتفق تصورهم مع الصورة التي وجدوهم عليها ،
وكأنهم حين لم يجدوا فيهم المثل الذي ينشدونه - رأوا في قبولهم وقبول قومهم سيطرة
هؤلاء السادة بعدا عن الجادة ، وقبولا للهوان ، وكأنهم أيضا رأوا في إذعانهم وإذعان
قومهم لظلم هؤلاء السادة قبولا بالنموذج المرفوض .

ولا شك أن هناك جذورا أسطورية أثرت في رؤية الشعراء الجاهليين ، فليس من
المستبعد أن يقدس الجاهليون بعضا من السادة وبخاصة هؤلاء الذين تحجبهم القصور ،
ولكن عصر ما قبل الإسلام لم يشهد فيما وصل إلينا - رجلا معبودا ، وإن وصل الأمر
ببعض الشعراء إلى أن ينظروا إلى بعض ممدوحهم نظرة تقديس وإجلال نتيجة تغلغل
النماذج القديمة في وعي الجماعة . ومع ذلك فإن اللافت للنظر أن بعض الشعراء هجوا
بعض السادة ثم مدحوهم فقد هجا بشر بن أبي خازم أوس بن حارثة ، ثم مدحه

وكذلك هجا الأعشى علقمة في منافرة ثم مدحه ، كما أن الملمس وطرفة وبعض الشعراء مدحوا أمراء الحيرة ثم هجوههم . وهذا يكشف عن أن الشاعر يمدح بدافع الإعجاب والرغبة في الخطوة والعطاء ، ثم يهجو إذا وجد عوامل تنقض إعجابه ، وتبعث على النفور من ممدوحه . ومعنى هذا أن الشاعر كان يفتعل هذا التقديس ، وينقضه إذا رأى ذلك ، فالشعراء هم الذين صنعوا هذه النماذج التي تضي على الممدوح حالة من القدسية والجلال عن وعي ، وعن لا وعي .

وتتكشف لنا من خلال دراستنا لنصوص المدح أن الشاعر كان يخرج إلى ممدوحه خلاصا من واقع أليم .

فالأعشى خرج إلى ممدوحه عندما أضربه الزمن في شيخوخته ، ورأى نفسه - وهو السيد الكريم - قد صار وكأنه ذنب لا قيمة له . يقول الأعشى : (١)

لما رأيت زمانا كالحا شبا	قد صار فيه رعوس الناس أذنا
يممت خير فتى في الناس كلهم	الشاهدين به أعني ومن غابا
لما رأني إياس في مرجمة	رث الشوار قليل المال منشابا
أثوى ثواء كريم ثم متعني	يوم العروبة إذ ودعت أصحابا
بعتريس كأن الحص ليظ بها	أدما لا بكرة تدعى ولا نابا

هذا هو نموذج المادح . إنه صورة لإنسان بائس أحاط به الفقر ، وأضرت به الحاجة ، وأصبح قليل المال لا يجد ما يقيم أوده ويكفي أسرته ، ويصبح الممدوح هو الملجأ الذي يلوذ به ، وينقذه مما لحق به ، في مواجهة الزمان والمكان والمجتمع . فالزمان أصبح كالحا ، والمجتمع قد صار فيه رؤوس الناس أذنا ، وصار الشاعر في مرجمة رث الشوار قليل المال . فيفضل عليه الممدوح بناقة . فلا الممدوح واهب المائة الصفايا ، ولا الشاعر رجل قادر على الاستغناء . وعلى الرغم من هذه العلاقة فإن ما يتمخض عنها هو

(١) ديوان الأعشى : ص ٤١٣ - ٤١٥ .

هذه النماذج الشعرية التي تتجاوز المدح والمدح ، إلى مستوى الفن الرفيع ، يقول
الحارث بن حلزة .

لما جفاني أحلائي وأسلمني دهري ولحم عظامي اليوم يعترق
أقبلت نحو أبي قابوس أمدحه إن الثناء له والحمد يتفق

فهجرة الشاعر إلى المدح وغرته عن أهله غربة دفعت إليها الحاجة ، فقد جفاه
أهله وأسلمه دهره وصار وحيدا عاجزا ، ولهذا فإنه لم يجد مفرا من الرحيل إلى المدح
لينال ما يعينه على الحياة ، ولهذا فإن قدرنا من المدح قد جاء نتيجة طبيعية أملت ظروف
الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، ففي مواجهة الحروب وأسر بعض الناس من قوم
الشاعر - نرى مدحا يستعطف فيه الشاعر السيد أو الأمير ، ويطلب فيه الشاعر أن
يمن عليه بفك الأسرى كما رأينا عند علقمة ، ونرى في مواجهة الفقر والعجز رحلة إلى
المدح ، يطلب فيها الشاعر شيئا من المال ، ونجد في مواجهة جفاء الأهل وجور الزمن
الذي يأتي نتيجة لجفاء الأهل ، أو الجذب والفقر ، نجد الشاعر يرحل مادحا .

وإذا كنا قد انتهينا إلى أن المدح بمعناه الواسع الذي يتصل بالتحسين قد انتظم أكثر
موضوعات الشعر الجاهلي ، سواء المدح بمعناه الاصطلاحي ، والفخر والثناء ، فإننا نرى
من المفيد عرض الصيغ اللفظية التي استخدمها الشعراء الجاهليون في تشكيلهم للنماذج
الإنسانية للرجل ، تلك الصيغ التي كانت تمثل العناصر الجمالية للعمل الفني ، والتي كانت
تقوم مقام الألوان بأنواعها ودرجاتها في تشكيل الصورة . والتعرف على هذه العناصر
يفيدنا في التعرف على النموذج الفني وعلاقته برؤية الشاعر وموقفه ، مع ملاحظة أن
هذه العناصر تكتسب وجودها وفعاليتها داخل السياق .

كان الإنسان الجاهلي في مواجهة للزمان نموذجا مخطئا مشتت الوجدان يغشى فكره
ضبابية وإحساس بالتناهي ، ولهذا عمد إلى الانتصار على قهر الزمان والمكان ، وإلى

تأكيد وجوده ، وتحقيق ذاته من خلال حضرة مليئة في إطار الالتزام بالمجتمع ، أو بالذات ، أو بالقيم فحاول أن يبيّن نموذج الفارس المنتصر على كل أنواع القهر الوجودي والاجتماعي وإذا كان لكل صيغة اسمية أو فعلية معنى ومبنى فإن - الألفاظ التي استخدمها الشاعر جاءت انعكاسا لرؤية الشاعر وموقفه من الوجود والمجتمع ، فلأصبحت علامات مميزة لوضع الإنسان في العالم ، كما أنها أصبحت بمثابة البوابة الموضوعية لنموذج الإنسان في الشعر ، وهذا أصبحت عناصر فنية في العمل الأدبي لها إيقاعها المميز ، وإحساسها الخاصة من خلال ما يحدثه الشاعر بين هذه العناصر من علاقة وتفاعل .

فإذا كان لكل كلمة معنى خاص بها - فإن الصيغة تجمع الكلمات التي تندرج تحتها في معنى خاص بهذه الصيغة فلكل صيغة دلالتها الخاصة ، والتي تشترك فيها كل الألفاظ التي تأتي على هذه الصيغة .

وإذا تأملنا صيغ الأسماء نجد أن اسم الفاعل اسم مشترك للدلالة على من وقع منه الفعل أو قام به على وجه الحدوث ، وقد يأتي هذا الاسم على وزن فاعل أو على وزن مضارعه مع إبدال ياء المضارعة ميما ، وكسر ما قبل آخره . (١)

وكثيرا ما تحول صيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي إلى صيغ أخرى هي : فعال ومفعال وفعل وفعل وفعل " لإفادة المبالغة والتكثير " . (٢)

أما الصفة المشبهة - فهي اسم مشتق يشبه اسم الفاعل من حيث الدلالة على الصفة وصاحبها وتختلف عن اسم الفاعل من حيث إنها تدل على ذلك على وجه الثبوت والدوام ، كما أنها تصاغ من الفعل اللازم . أما اسم الفاعل فإنه يصاغ من الفعل اللازم والمتعدي . (٣)

(١) ابن هشام : شذور الذهب ، ص ٤٥٦ .

(٢) نفس المرجع : ص ٤٦٨ .

(٣) الزمخشري : المفصل ، ص ٢٣٠ .

والذي نلاحظه هنا أن هناك وزنين مشتركين بين صيغ المبالغة والصفات المشبهة هما صيغتا فعل وفعل ، كما أن هناك صفات مشبهة جاءت على وزن اسم الفاعل سواء أكان مشتقا من الثلاثي أو الرباعي مثل صاحب وناعم وطاهر وضامر ومستقر ومستقيم ومعتدل ومنطوي .

أما اسم المفعول ، فهو المشتق من فعل لمن وقع عليه الفعل (١)

"والمصدر هو الاسم الجاري على الفعل (٢) والذي يدل على الحدث المجرد من غير تعرض لزمان أو ذات ، أما اسم التفصيل "فهو اسم مشتق مصوغ للدلالة غالبا على أن شيئين اشتركا في صفة ، وزاد أحدهما على الآخر في تلك الصفة . (٣)

نضيف إلى هذا أن هناك جموع قلة وجموع كثرة وأن لكل صيغة من صيغ الجموع دلالتها الخاصة المتميزة أما بالنسبة للفعل فإن استخدام الشاعر للفعل الماضي يختلف في دلالاته عن استخدام الفعل المضارع وعن الأمر ، واستخدام هذه الصيغ وغيرها سواء أكانت صيغا للاسم أو صيغا للفعل في بناء النموذج الإنساني في الشعر كثيرا ما يخضع للموضوع وللشكل ، ففي الفخر القبلي مثلا نرى أن الشعراء الجاهليين كثيرا ما يستخدمون اسم الفاعل المعروف بال والمجموع جمع مذكر سالما .

ففي معلقة عمرو بن كلثوم نجد من هذه الصيغة : الحابسون ، الحاكمون ، العازمون ، التاركون ، الآخذون ، الأيمنين ، الأيسرين ، المطعمون ، المهلكون ، المانعون ، النازلون ، الآخذون ، العاصمون ، العازمون .

(١) شذور الذهب : ص ٤٧٠ .

(٢) نفسه : ص ٤٥٦ .

(٣) كتاب شذا العرف في فن الصرف : ص ٨٢ .

فهذه الصيغ لها دلالتها الخاصة التي تختلف عن الوصف بالفعل ماضيا كان أو مضارعا فقول الشاعر : نحن التاركون لما سخطنا ، يختلف عن قوله : نحن تركنا ما سخطنا ، وعن قوله : نترك ما سخطنا ، فالمعنى في "تركنا" يحتمل أنهم قد لا يتركون في الحال أو الاستقبال ، كأن نقول لقد تركنا ، ولكننا لن نترك بعد ذلك ، وكنا لا نترك قبلا .

أما قوله : ونحن نترك ، فإن الترك هنا يجري مجرى العادة أو الحقيقة ، ولكنه لا ينزل منزلة الصفة المتصف بها الفاعل لأن اسم الفاعل "هو الصفة الدالة على فاعل الحدث" .

وإذا تأملنا نموذج آخر للفخر القبلي عند طرفة بن العبد جاء في رأيته من بحر الرمل ، نجد الشاعر يكثر من استخدام صيغة الجمع فعل وهي صيغة مع دلالتها على الجمع تدل على المبالغة فهي جمع لصيغة مبالغة أو لصفة مشبهة وكلاهما تدل على ورود الحدث على سبيل التكرار أو الثبوت وهذا يتناسب مع الصورة المثالية التي ينزع الشاعر إلى تقديمها .

ومن هذه الجموع : صبر ، فرح ، هذر ، غفر ، يسر ، غر ، أمر ، ذلق ، ذعر ، شقر ، ضمير ، عجل ، شمر ، خضر ، فضل .

ولكن هذه الصيغ بالإضافة إلى أنها تتناسب مع موضوع الفخر فهي تتناسب مع البحر والقافية . فنحن نلاحظ أن هذه الجموع قد وردت إما في آخر الأبيات ، أو أولها . فالتى وردت في أولها كانت بمثابة ثلاثة حركات متوالية تمثل المقطع الأول من فعلاتين ، أما التي وردت في آخر الأبيات فقد جاءت ساكنة بمثابة المقطع الأخير من فاعل أو فعلن . وإذا تأملنا نوع القافية في القصيدة نجد أنها قافية مقيدة مجردة من الردف والتأسيس ، ولتوضيح ذلك نعرض البيت الأول من نموذج الفخر الذي ورد في القصيدة حيث يقول طرفة : (١)

(١) ديوان طرفة : ص ٨١ .

وتشكي النفس ما صاب بها فاصبري ، إنك من قوم صبر

فالراء وهي الروى ساكنة ، ولا ردف لها ، ولا تأسيس في القافية . وهذه الصيغة تتناسب في وزنها الصرفي مع القافية والوزن العروضي . وهذا التناسب يجعل من الكلمة بنية موسيقية فعالة في بنية القصيدة . والشاعر ينوع من استخدامه لهذه الصيغ بما يتناسب مع موضوعه ، ومع البحر الذي يشكل نموذجه من خلاله .

ففي النموذج الذي يصف فيه زهير ممدوحه هرم بن سنان نجد يستخدم من صيغ المبالغة : ضراب ، فكاك ، فياض ، حمال ، ومن الصفات المشبهة : شديد ، محمد ، مبرز ، تقى ، نقى ، ولا يحقلد . ومن الأفعال : يحمي ، لم يعرد ، يسود ، يسبق ، يجهد ، يطيب .

ولا شك أن الشاعر لا يغض من شاعريته تكراره لصيغة من الصيغ فنقول إن التنوع أفضل من التكرار ، فالشاعر المجيد قادر على أن يرتفع بنموذجه إلى مستوى الفن الرفيع باستخدامه المتميز للعناصر الداخلة في التركيب .

وإذا كان الوصف باسم الفاعل ، أو اسم المفعول ، أو صيغ المبالغة ، والصفات المشبهة ، والأفعال كثيرة ورود في الشعر الجاهلي - فإننا نلاحظ أن الشعراء الجاهليين قد استخدموا المصدر في وصفهم للإنسان ، سواء أكان ذلك في نماذج المدح والثناء أو الفخر ، ففي لامية الأعشى من بحر المتقارب نجد يمدح الأسود بن المنذر اللخمي مستخدماً جملة من المصادر "فالممدوح أخو الحزم والتقوى وأسى الصرع وحمل المضلع الأثقال ، وصلات الأرحام ، وفك الأسرى ، وهوان النفس العزيزة للذكر ، وعطاء ، ووفاء ، يظل له القوم ركوداً ، قيامهم للهلال إن يعاقب يكن غراماً .

وفي الشعر الجاهلي بعامة نجد أمثلة متنوعة استخدم فيها الشعراء المصادر في وصفهم للإنسان فهو فتى صدق ، ورجل صدق ، وهو عدل ، وغيث وندى وهو سم العداة ، وصاحب فضل ، الصبر سحيته ، والمجد حلته ، والجلود علتة ، وهو عيش ، وظل ، وذو

حلم ، أخو الندى ، وأخو ثقة ، وابن حرب وعنده فصل الخطاب ، وهو خير ، وبر ، وأناة ، وغرام ، وسماح ، ويسر ، وذو حفاظ ، وهو فتى البأس ، والجد ، والنفع ، والضرر ، ذو مرة ، وضرة ، ونجدة وعفة ، وحياء ، ومكر ، ودهاء ، وهو غيث العشرة ، وهو رجل ضرب ، وحرب ، ووصل ، وقطع .

فإذا تأملنا الوصف بأفعل التفضيل نجد أنه أعز جار ، وهو أبلج ، أزهر ، أشجع من ليث ، وأحيا من فتاة ، وأثقب زندا ، وأبر يمينا ، وأفضل فعلا ، وأشم منزلا ، وأكرم ، وأحسن ، وأعلى . أما الوصف باسم الفاعل فإن الرجل الكامل هو حامي الحقيقة ، وحامي الحقيق ، فارس الحرب ، حامل الثقل ، الجابر العظم الكسير ، الكاسر العظم الأمين ، الواهب المائة الهجان ، غافر الذنب ، على الكعب ، الواعد الوعد ، اللابس الخيل بالخيول ، الوافي الدمام ، الحازم ، القادر ، الوالي ، المدافع ، الحالم ، الوافر ، الباني ، الطاعن ، قائد الخيل ، عالي البناء راعي الأمانة ، الحاشد ، الماضي ، الحافظ النافع ، المانع ، القاتل ، الفاعل ، خاضل الكف ، وارث الجدد ، التارك الكسب الخبيث ، المانع الضارب ، الحارب ، الناطح ، الواصل ، الصافي ، البارع ، الرائش ، الباري ، القاطع ، الأقران ، الساعي للخير ، الواصل ، الباسل ، الداعي ، الغالب ، المنتضي ، سابي الخمر ، الأمر ، الناهي ، الناحر الكوم ، خاضل الكف ، المحرب ، المطعم ، معتدل الحكم ، المضر ، مفرج الكرب ، مبيع التلاد ، الجير ، مهين المال ، المتلف المفيد ، المنير ، المغير ، المنبه ، المعالي ، المطيح ، المخلف ، المتدفق بالندى ، متحلب الكفين ، المتهلل ، المبرز ، المتفضل ، المضطلع .

والملاحظ أن أكثر صيغ اسم الفاعل جاءت معرفة بآل ، وتعريف المسند يمثل قصورا ، فعندما يقول الشاعر : " المتلف المخلف المرزأ " فإن ذلك يعني أنه دون غيره يتصف بهذه الصفات ، وقد عرف محمد بن علي الجرجاني هذا النوع بقصر الكمال . واستخدام اسم الفاعل في النموذج الإنساني يؤكد حضور الإنسان وفاعليته ، بمعنى أنه أصبح فاعلا ،

وأصبح موجبا مؤثرا ، بعد أن كانت الطبيعة والكون والزمن مصادر الفعل من خلال التصور الأسطوري القديم .

أما وقد اتضحت الرؤية ، وتراخت الرموز الأسطورية ، وانتقل الإنسان إلى مواجهة عالمه عن طريق الفعل الإنساني ، بعد أن كان يواجهه بالسحر واستدعاء الأرواح - فإن الإنسان بدأ يصنع من نفسه الإنسان الأسطوري ويؤكد حضوره وإيجابيته ، عن طريق التشكيل الذي يستخدم هذه البواني الموضوعية .

أما ما جاء من صيغ المبالغة في بناء الشاعر للنماذج الإنسانية فإن منها ما جاء على صيغة فعال ومنها ما جاء على صيغة مفعال وفعل وفعل وفعل ، والملاحظ أن صيغة فعال هي أكثر صيغ المبالغة ورودا في الشعر الجاهلي ، وفي رأيي إنها أكثر الصيغ دلالة على المبالغة ؛ لأن التشديد في هذه الصيغ يميزها عن غيرها من صيغ المبالغة ويجعل الموصوف بها متفوقا .

ومن هذه الصيغ التي وصف بها الشعراء الرجل : حمال الديات ، حمال أثقال ، ضراب الكماة ، تراك الضغينة ، طواف أمكنة ، قطاع أودية ، شهاد أندية ، فكاك العناة ، فياض ، وهاب جرار جيش نحر راغية ، جبار للعظم فحار ، أمار بالخير ، رداد عارية ، ضرار ونفاع ، بسال الوديقة ، طلاع مرقبة ، مناع مغلقة ، وراد مشربة قطاع أقران ، شهاد أندية ، غياث أقوام ، قوال ومشاء ، مياط ونخشاش ، فعال سامية ، عقاد ألوية ، جواب قاصية ، جزاز ناصية ، مناع .

أما ما جاء من صيغ المبالغة في وصف الرجل على وزن فعول فمنه قولهم : وهوب ، صبور ، عزوف ، جسور ، حشود ، وقور ، كتوم ، طلوب ، وصول ، قطبور ، جموع ، ألوف .

وما جاء على وزن مفعال منه : مغوار ، مقدم ، ميسار ، مسماح ، معتاق ، مكرام ، متلاف ، مصلات . أما ما جاء على صيغة فعيل وفعل سواء أكان من صيغ

المبالغة أم من الصفات المشبهة وكلاهما يفيد المبالغة الأولى على وجه الحدوث والتجدد والثانية على وجه الثبوت والدوام - فمن صيغ فاعل جاء قولهم : سديد الرأي طويل اليدين ، حديد اللسان ، ذليق اللسان ، جليل الأيادي ، جميل الحيا ، كثير النوافل ، عضيد الجحد ، حليف الندى ، جزيل العطاء ، رفيع الوساد والعماد ، طويل النجاد ، عزيز ، شديد ، غزير الندى ، رحيب ، أمين ، عفيف ، ربيع ، عظيم ، شريف ، جرى ، جليل ، حديد ، حليف ، أريب ، حبيب ، عتيق ، كثير الرماد ، طيب ، طليق .

أما ما جاء على وزن فعل فمنه : فكه ، ظفر ، ورع ، برع ، ثقف ، حذب ، طبن ، فطن ، خلط ، حصن ، نقى ، ندى ، أبى ، على ، سنى ، كنى .

أما ما جاء من الصفات على وزن فعل فمنه قولهم : قرم ، رجب ، كهل ، الحلم ، محض الضريبة ، سيف ، جلد ، صعب ، بحر ، سمح ، جزل ، بدر ، جم ، جهم ، فرع ، طلق ، صلب ، خير ، ضخم ، غيث ، عف ، شمس ، سم ، عبد الضيف ، حشو الدرع .

أما ما جاء من وصف باسم مفعول فمنه قولهم : محمود الشمائل ميمون ، محروب ، مطاع ، مبارك ، مورث الجحد ، مؤمل ، مهند ، مهذب ، المزرا ، المعظم ، المقدم ، مؤثل المجد ، مورث الجحد ، مسهد النوم ، محمد ، موطأ الأكتاف مزهق النيران ، مؤزر ، معلم .

أما ما جاء في وصف الرجل من أسماء ليست من الصيغ السابقة فمنه قولهم : سبطر ، سميدع ، خنديد ، أريحي ، حضرم ، صلدع ، همام ، إمام ، سنام ، مأوى الضربك ، معترك الجياح ، شهاب حرب ، غاية المنتاب ، حضرم - بهلول ، يلمعى ، محظرب . قمقام ، مخلط ، مزيل .

ومن استخدامهم للماضي في بناء نموذج الرجل قولهم : تآزر بالمكارم ، سما للعلا ، كفى من يغيب ، جمع المروءة والنجدة والبر والتقوى ، أشقى وأسعد ، جر إلى الغنى ذا

فاقة ، وأزال إمة أقوام ، أقلل وأعمر ، ضر ونفع ، نحاض الموت وادرع ، أزارهم المنية ، حلب الدهر أشطره ، أهدى ، أعان ، تبجح ، وتأثل ، ترك الخبيث ، أعطى ومنح ، رأب وأصلح ، أغار وقتل وسلب وأباح ، عاهد وأوفى ، ملك ، تعالى ، ضرب وهتك ، وحمل ، وصدق وأوفى ، ورد ، وأصدر ، لمع ، وأضاء ، فك ، وعدل ، وسقى .

وأما ما استخدمه من صيغ المضارع فمنه : يبتني الجحد ، يجتاز النهى ، يريش ، ييري ، يعطي ، يستفيد ، يجير ، يدرك ، يشفي ، يروي ، يرد الأعداء ، والخييل ، يهلك ، يبید ، يضر وينفع ، تندى أنامله ، ويتهلل وجهه ، يظلم الظالم ، يطيع ويطلع ، يحمي الصحاب ، يصيد ، يصبر ، يكفي ، يغفر ، يعصم ، يحمي الحرب إذا بردت ويجتني جناها ، ويصطلي نارها ، يعلو المكاره ، ويركب الصعاب ، يفك الأسير ويمنع من يليه ، يهب ويشترى الحمد ، ويبيع النفس ، يروي ويعاصي ، يرتجي سيبه ، يرى الرأي ، يجمع ويفرق ، ينمي ويعلو ويسمو ، ويريد ، يحلم يجلو ضوء غرته الظلام ، تقر به العين ، يجود بالنفس ، يراح للذكر ، يفري ما خلق ، يشتفي بدمه ، يلاقى القرن بصدوره ، يحب الموت ، يطلب المكارم ، يحكم ويحتكم ، يعدل ، يطعم في القحط ، يبر ، يعتق ، يهين المال ، يشرب الخمر ، يعلو ناره .

ولو استعرضنا أكثر الصفات والأفعال التي نفاها الشعراء الجاهليون عن أنفسهم وعن ممدوحهم في بنائهم لنموذج الرجل الكامل لوجدنا أن الرجل الكامل في نظرهم ليس بمخلاف مبدل ، ولا معدما ، وليس متسرعا ، ولا جامدا ، ولا جعد اليدين ، غير باغ ولا خرق ، ولا نكس ، ولا غمر ، ولا ضنين ، ولا برم ، ولا وان ، ولا بترعية ، ولا بهواء ، ولا كباس ، غير خامل ، وغير خوار ، ليس بفاحش ، ولا ناكث ، غير ثيان ، غير منان ، وغير خوان ، لا ألف ولا ضعيف ، غير غضبه ولا حصر ، ولا مسند ، ولا مترف ، ولا زمال ، ولا وكل ، ولا ورع ، غير واهن ، ولا ضرع ، ولا مرح ، غير أميل ، ولا أعزل ، ولا طائش أهوج ، ولا ملق ، وماله من خليف ، وليس للموت هيابا ، غير ملعن للقدر ، ولا مؤيس ، غير عاد ، ولا قذع ، ولا قصار ، ولا نكل ،

ليس بفاحش ، ولا برم ، لا هار ، ولا هشم ، ليس بألف ، ولا بحقلد ، ولا خصر .
 ولا يزيده الغنى بأوا ، لا يتأخر ، ولا يتبدل ولا يخشاه الخليط ، لا يهاب الموت ، ولم
 يخطه الغنى ، لا يأخذ الخسف ولا يشتتم ابن العم ، لا يدب إلى الجارات ، لا يرمي
 بفاحشة ، لا يمن ولا يشتكيه الرفيق ، ولا يشتكيه الركب ، لا ينهنه بالزجر ولا يخيم لا
 يروعه لقاء ، لا ينجد طريده ، لا يضام جاره ، لا يبالي ، ولا يغلب ، ولا يغبن ، لا يدع
 الحمد ، لا تفزع جاراته ، ولا تضاع له ذمة ، وليس بعلة ، شره دون خيره ، ولا يعد
 الاقتار عدما ، ولا يدع الحمد أو يشتريه بالفتور ، لا يرقع الناس ما أوهي ، ولا يحرم
 السائل ، لا يأخذ الرشوة ، لا يبالي غبن الخاسر ، لا يكبو ، لا ينقص ، ولم يدرك
 بضعف ، لم يمت طبعاً ، ولا يخشع ، لا يطعم النوم ، لا يشغله مال ولا ولد ، لا ينطق
 الخنا ، لا يهجو الصديق وليس بمحيار ولا يزدهي حلمه .

وإذا كان النفي يكشف عن رؤية أو رأي فإنه في بعض المواضع يكشف عن
 موقف . وهو لا يكشف عن هذا الموقف مباشرة وإنما من خلال رؤية لها كثير من
 التجرد ، فهو يكشف عن الخاص من خلال العام .

ولا شك أن النفي يتصل بالنموذج الإنساني في الشعر كما يتصل بجدل الإنسان مع
 نفسه وعالمه ، فالحياة إثبات ونفي ، والموقف الإنساني قبول ورفض ، بل إن قانون المادة
 قائم على الإيجاب والسلب ، ولا شك أننا بحاجة إلى النفي لإثبات وجودنا .

إن الكلمات هي أداة الشاعر للإبداع الفني ، إنها اللون الذي يلون به ، والصوت
 الذي يعزف من خلاله مقطوعته ، والمادة التي يجسد بها ، وهي الرمز ، والمعنى ،
 والفكرة ، والصورة ، وإن الصيغ هي البواني الفعالة النشطة ذات الدلالة القوية المؤثرة التي
 يكتمل بها ومن خلالها الإبداع الفني الناضج ، فالصيغة بنية تتجاوز حدودها ، لأنها
 تضيف إلى معناها المجرد دلالتها الخاصة قبل صياغتها في جملة ، لكن الجملة هي التي
 توظف الصيغة لما يريده الشاعر فقد يكون الرجل حمال ألوية أو حمال أثقال ، أو حمال

أضعاف ، أو حمال ضميم ، فالإضافة تحدد مدلول الصيغة . ولكن مدلول الصيغة يظل كما هو ، فالرجل في الحالات الأربع يحمل كثيرا ، ولكن حمل الألوية يعني أنه يشهد الحرب قائدا ، وحمل الأثقال يعني أنه ملتزم بأهله ، ويتحمل عنهم التبعات ، أما حمال الأضعاف فإنها تعني أنه كثير الحقد ، وحمال ضميم تعني هوانه وذلته .

وحق نزيد الأمر وضوحا نقول إن هذا الرجل فعل الخير ، فاعل الخير ، يفعل الخير فعال للخير ، فعول للخير ، فاعيل للخير ، فالملاحظ أن فعل الرجل للخير يتحقق في كل هذه التعبيرات ولكن بدلالات مختلفة ، فقد نرى أنه فعل الخير وقد لا يفعله ، وفي المضارع نرى أنه يفعله على سبيل العادة أو التجدد والمداومة ، وفي اسم الفاعل نرى أنه متصف بفعل الخير دونما تزييد ، وفي صيغ المبالغة نجد أنه متصف على سبيل المبالغة والزيادة .

إن اختلاف الصيغ هو بمثابة اختلاف في درجات الألوان ، وفي درجات النغم الواحد ، أما التأليف بين هذه الألوان أو الأنغام ، فإنه يجعل من الدلالات المتألفة رموزا ومعاني قد تتجاوز البواني الصغيرة التي هي الكلمات ، فنرى من خلال التشكيل للون الواحد رموزا متعددة لحالات متباينة .

وهذا لا يقلل من قيمة الدراسة اللفظية لأنها تتيح لنا التعرف على دقائق العناصر التي يستخدمها الشاعر في تشكيله الفني فكلمة رجب قد استخدمها الشاعر الجاهلي استخدامات كثيرة منها : رجب الباع ، رجب الذراع ، رجب السرب ، رجب العطن ، رجب الفناء ، رجب المباءة ، رجب الصدر ، رجب الجفان ، وكلها تدل على السعة وكرم النفس .

إن هذا العرض للصيغ التي استخدمها الشاعر الجاهلي في تشكيل النموذج الإنساني في الشعر الجاهلي يكشف عن الخصائص العامة لنموذج الإنسان في الشعر ، فالشعر

بناء ، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء ، وبقدر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية .

وهذه الصيغ من الناحية المعنوية تمثل عناصر إيجابية حقق الإنسان من خلالها تفوقه وانتصاره في مواجهة عوامل القهر الزماني والمكاني والاجتماعي وما يحيط به من قسـر وحصر ، حيث يتهدده الزمان والمكان بالفناء ، فالصحراء والجبال والحيوان تشكل عوامل سلب وتشكل تحديات وجودية تحفز الإنسان إلى المواجهة ، كما أن الآخرين من بني جنسه يتهددونه بالسلب والموت ، ولهذا كان على الشاعر أن يقيم نموذج الإنسان القادر في مقابل عوامل الضعف ، والخالد في مواجهة إحساسه بالتناهي ، ونموذج الرجل الكامل في مقابل النقص الذي يعتوره واقعيًا ، والإنسان الباني في مقابل الهدم الوجودي والاجتماعي ، والهادم موازاة للزمان في هدمه ، والإنسان المعبود في مواجهة عبودية الطبيعية .

أما من الناحية الصوتية فإن أغلب هذه الصيغ إما ثلاثية أو مشتقة من الفعل الثلاثي وقليل منها جاء رباعيا ، أما الألفاظ الخماسية فإنها تمثل نسبة ضئيلة جدا ، ونحن نلمح ألفاظا غريبة ، ولا شك أن التنسيق الصوتي والمعنوي يجعل الألفاظ عناصر سياقية ذات دلالة خاصة ، فالنسق الجيد يحقق للألفاظ فعاليتها .

والألفاظ في وجودها المطلق تكشف عن موقف ورؤية عامة ، فالجبر صفة لرجل قوي قادر يغيث من يلجأ إليه ، والمستجير صفة لهذا الإنسان الضعيف المطرود الذي يطلب ملجأ ، والصفتان ترتبطان بواقع يخص العصر الجاهلي .

وكثير من الصفات التي وصف بها الشاعر الجاهلي نفسه وقومه لم نعد نستخدمها ، أو حتى نرضى عنها في وصفنا للإنسان ، لأنها لا ترتبط بواقع نعيشه من ناحية ، وهي من ناحية أخرى تعطي الإنسان كثيرا من صفات القداسة والألوهية الأمر الذي لا نقبله .

وربما تكون هذه الصفات مقبولة في ذلك العصر ، الذي افتقد فيه الجاهليون الرؤية الدينية الواضحة التي تربط الوجود بالقوة الفاعلة الحكيمة ، وترى وراء التناقض الظاهر تدبير خالق حكيم عليم ، وترى وراء الفناء أبدية وسرمدية ، ووراء النقص كمالات مطلقة .

وقد جعلهم فقدان الرؤية الدينية يقدمون الممدوح في صورة مثالية تصل إلى الكمال وفق تصورهم ، فقدموا الرجل الكامل المحبوب الضار النافع ، الجميل والجليل ، في إطار مثالية تتجاوز حدود الإنسان وإمكاناته وقدراته ، وقد تكون الصورة بمثابة البديل عن إله خالق حكيم يشعرون بوجوده ، دفعهم إلى ذلك إحساس فطري بتلك الحاجة إلى قوة علوية حكيمة تواجه بطش الزمان ، وقسوة المكان ، وجور بعض بني الإنسان . وإلى قوة تعيد للإنسان ما تصدع من نفسه ووجدانه وفكره في مواجهة عوامل الهدم الوجودي التي أحاطت بالشاعر الجاهلي .

الباب الثاني

الشاعرُ الجاهلي والزمان

أولاً: تجربة الشعر الجاهلي في مواجهة الزمان

الزمن والزمان : اسم لقليل الوقت وكثيره ، وفي المحكم الزمن والزمان : العصر والجمع أزمن وأزمان وأزمنة وقال شمر : الدهر والزمان واحد (١)

لقد وجدنا في الزمان ، وأصبح لوجودنا صفة الزمانية ، وأصبح عمرنا يحسب بوحدات زمنية ، بل أصبح الوجود الإنساني يُحسب بهذه الوحدات ، وكان امتلاك الزمن ، بمعنى البقاء - هو أمل البشرية عبر التاريخ ، ولكن هذا الأمل ظل ناقصاً ، لأن الواقع يجعل طول العمر بالنسبة للإنسان نقصاً في ذخيرته ، فكل عام يمضي من حياته يمثل نقصاً وزيادة في عمره الذي يسير نحو نهايته ، ومن هنا أصبح لمشكلة الزمان صفة الإشكالية ، فكل امتلاك يمثل بالنسبة للإنسان زيادة ، ما عدا امتلاك الزمن الذي يمثل فقداً . ومن هنا أصبح المكسب قرين الخسارة ، لأن كل يوم يمر بنا لا سبيل لاسترجاعه . وقد يكون من المفيد أن نفرق بين تجربتين للإنسان في مواجهة الزمان . الأولى تجربة وجودية يرى فيها الإنسان نفسه وقد "ألقي في الوجود إلقاءً وترك وحده" (٢) ، ويقترن فيها الإحساس بالزمن مع الإحساس بالفناء ، فالوجود هو الوجود الزمني ومن هنا ارتبط جدل الإنسان مع الكون بالخوف والشقاء والقلق . ومعنى ذلك "أن الإحساس بالزمان بوصفه أصلاً للشقاء ، كما وهِم الشاعر الجاهلي ، وكما حاول تفسيره الدكتور عبد الرحمن بدوي في إطار من الفلسفة الوجودية الخالصة ، لا يكون إلا حيث يقوم بضرورة زمانية الوجود فنظن أنه لا وجود إلا مع الزمان وبالزمان

(١) لسان العرب مادة زمن.

(٢) بدوي ، مقدمة في الفلسفة العامة ص ١٦٠

وأن كل ما ليس بمتمزّن بالزمان ، فلا يمكن أن يُعد وجوداً ، أما حين تقوم فكرة الوجود اللازماني أي السرمدي ، مصدرأ لكل وجود ، وأملاً في الخلود ، فإن الوجود المتمزّن لا يصبح شراً مطلقاً ، كما فهم الوجوديون ، بل يصير كل ما فيه من شقاء وألم في الحس الإنساني نسبياً موقوتاً مرتبطاً بالغاية الكلية التي تتحرك نحو الأشياء شوقاً" (١).

ومعنى ذلك أن تجربة الإنسان حين لا ترتبط بتفسير يكشف عن غائية الوجود وسرمديته ، لابد أن تقتزن بإحساسٍ بالفقدان والضياع والألم ، يقول نيتشه "إن كل لذة تريد الأبدية — تريد الأبدية العميقة" (٢) ولا شك أن ذلك لا يتحقق إلا في ظل تجربة ترتبط بتفسير يحقق لها امتلاك هذه الأبدية ، ولهذا فإن التجربة الثانية المضادة للتجربة الوجودية هي التجربة التي تتجاوز الإحساس بعثية الوجود إلى الإحساس بغائيته كما قدمها الإسلام (٣) .

ومعنى هذا أننا سنتعامل مع التجربة الجاهلية في مواجهة الزمن على أساس أنها تجربة وجودية لها خصوصيتها وتميزها . فلقد أدرك الشاعر الجاهلي أن كل يوم يمر من حياته يمثل قرباً من نهايته .

(١) د. عفت الشرقاوي ، أدب التاريخ عند العرب ص ١٨٢ — وانظر د. عبد الرحمن بدوي الزمان الوجودي ص ٢٥٤ .

(٢) الزمن في الأدب ، هانز مير هوف ص ٦٦ .

(٣) انظر د. عفت الشرقاوي ، أدب التاريخ عند العرب ص ١٩٦ وما بعدها .

يقول حاتم الطائي (١) :

يسعى الفتي وجمام الموت يدركه وكل يوم يُدنى للفتى الأجل

ويقول عدي بن زيد العبادي (٢)

كيف يرجو المرء قوتاً للردى وهي في الأسباب رهنٌ مُختَبَل

كلما خلف يوماً فمضى زاده ذلك قرباً في الأجل

إن إحساسهم بالزمن قد ارتبط بإحساسهم بالموت والفناء ، ولقد كانت حياتهم وبقاؤهم ، بمثابة الممكن الوحيد في مواجهة الفناء والموت الذي يتهدد الأحياء جميعهم .

ولقد قامت التجربة الجاهلية على التحامٍ طبيعيٍ بالوجود ، فمسألة أن الموت واقعة فردية وإمكان كلي يتعذر على الجماعة أو الفرد الاحتماء منه فكرة عامة لا تحتاج إلى فلسفة ، وإن كانت في نفس الوقت تستند إلى رؤية فلسفية ، ولهذا فإننا نستطيع أن نقول أن التجربة الوجودية الطبيعية في مواجهة الكون والحياة ، وفي التعبير عن الإنسان ومشكلاته ، حيث يتعرف الإنسان على نفسه وعالمه ، من خلال جدلٍ طبيعيٍ مع ذاته ووجوده .

ولا شك أن طبيعة التجربة الجاهلية وتلقائيتها تميزها عن التجربة الوجودية المعاصرة ، من حيث كونها فلسفةً أو طريقاً فلسفياً لمعرفة الإنسان والكون ، والتي جاءت نتيجة لقصور الفلسفات الأخرى — من وجهة نظر الوجوديين — في تفسير

(١) ديوان حاتم الطائي ، ط لندن ، ص ٣٨ .

(٢) ديوان عدي بن زيد ، ص ٩٩ .

الوجود " فالفلسفة الوجودية ثورة على نظرية المعرفة ، ورد فعل ضد الأهمية التي أضفتها عليها الفلسفات العقلية " (١)

هذا إلى جانب أن الفلسفة الوجودية المعاصرة قد قامت في مواجهة تفسير ديني يؤمن بغائية الوجود وسرمديته ، في حين قامت التجربة الجاهلية في غياب تفسير ديني للوجود والحياة .

ولا شك أن هذا يميز التجربة المعاصرة عن التجربة الجاهلية التي تمثل تحاملاً طبيعياً مع الوجود ، ولا تمثل تجربة فلسفية مقصودة . في حين أن التجربة الوجودية المعاصرة تجربة فلسفية مقصودة " بوصفها الوسيلة المثلى التي يعرف الإنسان من خلالها العالم " (٢)

وإذا قلنا : إن التجربة الوجودية في العصر الجاهلي لها قيمتها ، فإننا يجب أن نعترف أن كثيراً من الفلاسفة قد انتهوا إلى أهمية الموقف الطبيعي للإنسان في مواجهة العالم ، ولكننا مع ذلك لا نقصد بهذا الموقف موقف الإنسان العادي كما يراه الدكتور فؤاد زكريا مثلاً في " نظرة الإنسان العادي للعالم الخارجي " (٣)

والذي نقصده هو أن رؤية الشعراء الجاهليين ، كان لها من التلقائية والعفوية ما يجعلها قريبة الشبه والملاحم من رؤية الإنسان العادي في جدله مع عالمه .

إن فقدان الإحساس بغائية الوجود جعل القلق والخوف من الموت يسيطران على وعي الجاهلي بدرجة كبيرة ، ولهذا فإن القلق من الموت أصبح "قلقاً لا سبب له سوى

(١) د. يحيى هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة ، ص ١٥٧ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٥٦ .

(٣) د. فؤاد زكريا ، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان ص ٧ .

الوجود نفسه ، وهو مرض ميتافيزيقي لا علاج له ، إنه لعنة التناهي التي تحل بالإنسان منذ ولادته وكأنما كتب عليه أن يموت لمجرد أنه ولد " (١) .

ولهذا فإن الإنسان الذي ينظر إلى الوجود والزمن في إطار هذا التصور الذي يرتبط بالتفسير الوجودي ، يفتقد الأمن النفسي الذي يأتي من التسليم بالقضاء والقدر ، وبوجود قوى عليا عاقلة مدبرة حكيمة تنظم الكون وتضمن استمرار الوجود وسرمديته .

يقول عدي بن زيد (٢)

يا راقدة الليل مسروراً بأوليه إن الحوادث قد يطرقن أسحارا
فالخوف من الزمن ومن الشر الذي يدخل في نسيجه وحركيته قد تأصل في نفس الإنسان الجاهلي بصورة واضحة ومعنى هذا أن موقف الشعراء من الزمن ، وما يتصل به من مشكلات لم يكن فلسفة خالصة ولهذا فإننا نوافق الأستاذ أحمد أمين رآيه الذي يقول فيه " ولا نعتقد بقول الذين يبحثون عن أبيات من الشعر الجاهلي وجدت فيها خطرات فلسفية فيزعمون أنها مذاهب فلسفية فإن هناك فرقاً كبيراً بين مذهب فلسفي ، وخطرة فلسفية ، فالمذهب الفلسفي نتيجة البحث المنظم ، وهو يتطلب توضيحاً للرأي ، وبرهنة عليه ونقضاً للمخالفين ، وهكذا . وهذه منزلة لم يصل إليها العرب في الجاهلية . أما الخطرة الفلسفية فدون ذلك لأنها لا تتطلب إلا التفات الذهن إلى معنى يتعلق بأصول الكون ، من غير بحث منظم وتقنين وتفنييد ، وهذه درجة وصل إليها العرب " (٣) .

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، ص ١٩٨ .

(٢) عدي بن زيد ، الشاعر المبتكر ، ص ١٤٣ .

(٣) أحمد أمين ، فجر الإسلام ، ص ٤٩ .

وموافقتنا على هذا الرأي جاءت من حقيقة أن الشعراء لم يقصدوا إلى التفلسف ، وإن كانوا قد أداروا قدراً من شعرهم حول تأمل الكون والموت والحياة والزمن ، كما أنه راجع أيضاً إلى طبيعة الشعر ، فالرؤية الفلسفية تتحول على يد الشاعر إلى رؤية شعرية بمعنى أنها تصبح تكويناً فنياً له إطار خاص " وفي هذه العملية يسترخي المعنى ويتفكك . فقد ضحى الشاعر بدقة ألفاظه الفكرية ، وتماسك تركيبها النحوي . فإذا كان قد تصعب في إيجاد السبيل إلى التخلص من عبودية الكلام الفكري ، فقد دفعت به حاجات العروض إلى ذلك التخلص بخطوة بعد خطوة " (١)

ويرى الدكتور / حسين عطوان أننا "لا يصح أن نسحب صفة الوجودية ، وما يتبعها من تفكير دقيق وعميق في البقاء والكون والفساد على الشعراء الجاهليين جميعاً ، ومن أين لهم تلك الأفكار الراقية التي لا يتوصل إلى مثلها إلا من ضرب بسهمٍ وافرٍ في العلم وتاريخ الأديان ؟ وكيف يستقيم ذلك القول مع ما نعرف عن العرب من أنهم كانوا لا يزالون يعيشون في طور السذاجة البدوية" (٢)

وقول الدكتور / حسين عطوان "الشعراء الجاهليين جميعاً" يوحى بأنه يرى أن بعضهم يتصف بصفة الوجودية ، ولكن استفهامه يقطع بنفي هذه الصفة عنهم لإغراقهم في السذاجة والبداءة ، وربما كانت هاتان الصفتان من أهم الأسباب التي جعلتنا ننظر إلى كون التجربة الجاهلية تجربة وجودية ، وأعتقد أنه لم يدرك أبداً في ذهن واحد من الدارسين الذين تحدثوا عن التجربة الوجودية للشاعر الجاهلي ، في موقفه من الوجود ، أن هؤلاء الشعراء كانوا وجوديين بالمعنى المعاصر لهذه الكلمة ، وإن كنت أعتقد أنهم يرون أن جوهر التجربة واحد ، بل إنني أرى أن وجودية العصر الجاهلي ، كانت أكثر

(١) جون كرورانسوم ، الشعر كلغة بدائية ، مقال في كتاب الأديب وصناعته ص ١٠٩ .

(٢) د. حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، ص ٢١٨ .

وجودية من الجماعات المعاصرة قياساً على ما ذهب إليه واحد من رواد الوجودية هو
(كثير كجاردي) حين قال "أنا أفكر إذن أنا غير موجود" (١)

وأنه "كلما ازداد تفكيري قلّ وجودي وكلما قلّ فكري ، زاد
وجودي" (٢)

وإذا قسنا هذا على رأي الدكتور حسين عطوان وجدنا أن وجودية القرن
العشرين وجودية مصطنعة ، أما العصر الجاهلي فقد كانت وجوديته طبيعية ، ولا شك
أن الشعر من أقدر الأنواع الأدبية على تصوير التجربة الإنسانية في مواجهة الكون
والحياة "فالفن بمعنى خاص يكشف عن المعطيات الخالدة دون أن نجدها مثيرة بشكل
خاص بالنسبة لحياتنا" (٣)

ولهذا "فإن الصورة الأدبية للزمن تزودنا ببعض المفاتيح والاستبصارات.. لطبيعة
ووظيفة النواحي الهامة للخبرة والحياة" (٤)

"فالصورة الأدبية قد تنقل لنا معرفة ، بأن تبرز للنور ، وتظهر بجلاء ما كان يمكن
أن يبقى معتماً وغامضاً في داخلنا .. حين يهتدي الأثر الشعري إلى شعور صادق وينقله
بصدق بواسطة التعبير الأدبي الفريد ، فهو غالباً ما يبرز للحياة والوعي ما قد نكون قد
شعرنا أو فكرنا فيه دون أن نعلم إلى التعرف إليه " (٥) .

(١) و(٢) مشكلة الحياة ، د. زكريا إبراهيم ، ص ٤٨ .

(٣) هانز مير هوف ، الزمن والأدب ص ١٤٦ .

(٤) نفس المرجع ، ص ١٣٦ .

(٥) هانز مير هوف الزمن والأدب ، ص ١٤٠ .

إن هذه التجربة التي يقدمها الأدب تقترب من التجربة الوجودية ، حين يبرز الشاعر السجل القائم بينه وبين ذاته وعالمه ، وحين ينجح في إبراز التناقض المائل في الكون مصوراً قلق الإنسان وشوقه ، ومن خلال حديثه عن قضايا ومشكلاته الإنسانية .

استندت الرؤية الجاهلية إلى الظواهر ، ولهذا فإنهم أشاروا إلى الدهر بأهم صفاته ، بوصفه فاعلاً محدثاً للتغير ، فهو الأيام ، والليالي ، والسنون والعصور .

يقول امرؤ القيس (١) :

ألا إنما الدهرُ ليالٍ وأعصرٌ وليس على شيءٍ قومٍ بمستقرٍ

ويقول أبو ذؤيب الهذلي (٢)

هل الدهرُ إلا ليلةٌ ونهارها وإلا طلوعُ الشمسِ ثم غيارها

ويقول ساعدة بن جؤية (٣)

تالله يبقى على الأيامِ ذو حيد أدنى صلودٌ من الأوعالِ ذو خَدَمٍ

وقالوا : حدثان الدهر ، وهي حوادثه ونوبه وما يحدث وما يحدث منه (٤).

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٤١ .

(٢) ديوان الهذليين ج ١ ، ص ٢١ .

(٣) لسان العرب مائة حدث

(٤) ديوان الهذليين ج ٣ ص ٣٩ .

يقول أبو ذؤيب (١) :

والدهرُ لا يبقى على حدثانه في رأسٍ شاهقةٍ أعزُّ ممْنَعُ

والحدثان : تحمل نفس المعنى الجديد وقد أشاروا إلى الليل والنهار فقَالوا
الجديدان ، والأجدان ، والعصران ، والقرنان والملوان .

يقول ابن مقبل (٢)

ألا يا ديارَ الحي بالسبعان أملٌ عليها بالبلى الملوانِ

ويقول أبو قلابة (٣)

إن الرشاد وإن القى في قرن بكل ذلك يأتك الجديدانِ

ويقول لقيط بن يعمر الإيادي (٤)

يا قوم ييضكم لا تفجعن بها إني أخافُ عليكم الأزلم الجذعا

ويقال للدهر الأزلم الجذع ، لأنه جديد أبداً (٥)

يقول ذو الإصبع العدواني (٦)

أهلكنا الليل والنهار معاً والدهر يغدو مصمماً جذعا

فالزمان جديد دائماً قادم أبداً لا يفنى ولا يبلى ولكن الناس هم الذين يفنون .

(١) ديوان الهذليين ، ص ٢٤١ .

(٢) ديوان الهذليين ج ٣ ص ٣٩ .

(٣) ديوان الهذليين ج ٣ ص ٣٩ .

(٤) مختارات شعراء العرب ، ص ١٧ .

(٥) نفسه ، ص ١٧

(٦) شعراء النصرانية ، ص ٦٢٩ .

يقول زهير (١) :

بدا لي أن الناس تفنى نفوسهم وأموالهم ولا أرى الدهر فانيا

ففي مواجهة استمرار الزمن وخلوده ، وفناء الإنسان وموته ، يبدو الإنسان نقطة صغيرة في محيط واسع ، تهدده أمواج الفناء وينتظره الضياع والنسيان ، ولا يبقى أمام الجاهلي سوى لحظات قصيرة تمثل حاضره ، وهو لا يجد غير الفعل وسيلة يمسك به هذا الحاضر ، ويتمخض عن ذلك نزوع نحو الإغراق في المتعة الحسية أو المتعة المعنوية.

" إن الإنسان يشعر بضرورة التغلب على الزمان ، وهو لهذا قد يحاول عن طريق الفعل أن يجمع شتات ذاته في الحاضر ، وكأنما هو يكتشف في الآن أقسام الزمان ليصنع من التحامها نوعاً من الأبدية . ومعنى هذا أن الإنسان قد يحاول أن يحيا في حاضره مستمر ، على طريق ضرب من " الحضرة المليئة " التي تندبه عن الضرورة ، وتناى بوعيه عن ندم الماضي وجزع المستقبل (٢)

ولكن هل ينجح في الهروب من الماضي الذي انتهى ، والمستقبل الذي لم يُلْتِ ، إلى حاضر يحقق فيه ذاته ، ويتخلص من الإحساس بالخوف والعجز والقلق ؟ يقول الدكتور عبد الرحمن بدوي :

(١) ديوان زهير، ص ٣٨٥ .

(٢) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة ، ص ٩٠ .

" إن ماهية " الآنية " هي الإمكانيات ، والإمكانات أشياء لم تتحقق بعد ، أي أنها حال الاستقبال ، فالمستقبل إذن جوهر الوجود " (١) " ومعنى هذا أن الآنية — حالة المستقبل — لا يمكن أن تكون كلاً تاماً بل لابد أن يوجد بها استمرار " نقص " بسبب عدم تحقيق جميع الإمكانيات " (٢) هذا النقص يمثل نقصاً في وجود الإنسان وحسراً لإمكانية هذا الوجود ، ومن ثم يمثل أهم أسباب العداء الميتافيزيقي للزمن .

إن مواجهة الإنسان للزمن وإحساسه بالعداء نحوه ، قد جاء من حقيقة أن مرور الزمن يصحبه النسيان ، والنسيان فناء ، والفناء مضاد للحياة ، والحياة غاية في ذاتها ، ومن هنا فإن التغني بالذات الإنسانية فردية أو جماعية هو محاولة لتخليد الإنسان الفلاني لنفسه ، وصنع نموذج الإنسان الباقي ، إنه رفض رمزي للفناء الذي يهدد الإنسان .

وعلى الرغم من أن الشعراء الجاهليين قد فقدوا الحس الحضاري ، ولم يكن لديهم الدين الذي يكشف عن غائية الوجود وسرمديته ، فإنهم قد استطاعوا أن يتخذوا من مقولة الموت محورا لقضاياهم ومشكلاتهم واستطاعوا أن يواجهوا الفناء الذي يتهدهم بانتصار رمزي من خلال تشكيل فني ، يعكس واقعهم الطبيعي والاجتماعي .

" إن الوجود البشري هو الكائن الوحيد في الطبيعة الذي يحاول أن يخترق الزمن ببصره : إما إلى الخلف ، أو إلى الأمام ، فلا يلبث أن يشعر (في حسرة وخيبة أمل) بأنه هيهات للوجود الزماني أن ينفذ إلى سر الأزلية التي لا بداية لها ، وأن يخترق حجب الأبدية التي لا نهاية لها ومن هنا فقد آب الإنسان من كل هذه الجولات الميتافيزيقية في

(١) د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقريّة ، ص ٢٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٢٥ .

ربوع الوجود ، مهيضُ الجناحين ذليل النفس خائب الأمل ، وكأنما عز عليه أن يظل
أبد الدهر صريع الزمان " (١) .

ولهذا كان الفن عوناً للإنسان ، فالفن تحرير للإنسان من الزمان ، لأنه يجعل
الواقعة صورة لها طابع الشمول والخلود .

"إن العملَ الفني يدوم بدون التاريخ ، وما دامت الصفات المتحدة فيه والذوات التي
يعاود بناؤها في الأثر الفني بواسطته ، تتحلى بصفات لا زمانية " (٢)

فموضوعات الأدب "ماثلة على الدوام . لأنها أبدية " (٣) وهذا لا يتعارض مع
القول بأن " الأدب مثل الموسيقى فن زمني " (٤) لأن الأدب فن زمني من حيث
تشكيله ، حيث يمثل العمل الفني حركة في الزمن لها إيقاع خاص ، كما أنه من ناحية
أخرى يتصل بالزمن لارتباطه بعصر له ملامحه الخاصة ، التي تطبع الأدب بطابعها .

إن الأدب في الحقيقة بناء زمني يتحرر من الزمن وينطلق من إسهاره فهو تسجيل
وتشكيل للحظات ووقائع تكاد أن تفلت من الإنسان بفعل الزمن .

أما القول بأن الأدب محاولة لمواجهة الزمن ، فإنه يقوم على أساس أن هذا الزمن
يسلب منا دائماً أغلى ما نمتلك ويهددنا أيضاً بسلب نفوسنا ، ولهذا فإن التشكيل الفني
هو تشكيل نتصر به على النسيان والفناء والضعف والقهر ، إن ما يضيع منا بفعل الزمن
ليس مجرد لحظات وإنما يضيع الوجود نفسه .

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ص ٨٢ .

(٢) هانز مير هوف ، الزمن في الأدب ، ص ٦٥ .

(٣) رينيه ويلك ، أوستن وارن ، نظرية الأدب ص ٣٣٦ .

(٤) هانز مير هوف الزمن في الأدب ، ص ٩ .

وإذا كان الأدب يمثل إعادة تشكيل للوجود الإنساني ، فإنه من هذا المنطلق يمثل نوعاً من التخليد لهذا الوجود . " إن الأثر الفني يقتنص الماهيات في الخبرة " (١)

وقد كان الشاعر الجاهلي على وعي بأن شعره يبقى ويستمر من بعده تقول
الخنساء (٢)

وقافية مثلُ حـد السـنا نِ تـبقى ويهلك من قالها
زجرت فأرسلتها غربـة وججمت في الصدر إهمالها

فالشعر يتميز بخاصية تفوق الإنسان حيث إنه يبقى بعد موت قائله كما أنه سريع الذيوع.

يقول عبيد بن الأبرص (٣) :

ألستُ أشقُ القولُ يقذفُ غربـة قصائدَ منها آبنٌ وهـضيضُ
صقعتك بالغر الأوابد صقعة خضعت لها فالقلب منك جريـض

والأوابد من الشعر : هي التي لا تشاكل جودة (٤) . ويقال للشوارد من القوافي الأوابد وأبد بالمكان تأبد أبودا : أقام به ولم يبرحه (٥)
فالمعنى يرتبط بجودة الشعر وخلوده .

(١) نفس هانز مير هوف ، ص ٦٥ .

(٢) أنيس الجلساء ، شرح ديوان الخنساء ، ص ٢١٦ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٨٩ ، ٩٠ .

(٤) المعجم الكبير ، مادة أهد .

(٥) لسان العرب ، مادة أهد .

إن إحساسنا بالزمن يرتبط بإحساسنا بالفناء . والذي يزيد من قسوة هذا الإحساس وحدته هو أننا نموت ويبقى بعدنا الوجود مستمراً . ومهما اتخذنا من الوسائل التي نتخذها رمزاً فإن الفناء هو مصيرنا . وهذا الإحساس بالفناء له أثران متضادان ، فإذا كان الفناء هو سُنّة الأحياء جميعاً ، فإن ذلك يسبب كثيراً من الألم والسلوى في وقت واحد ، فلماذا اليأس إذا كان الموت غاية كل حي؟ ولكن هل هناك يأسٌ وألم أكبر من أن يكون الموت هو غايتنا جميعاً ، إن السلوى تأتي من محاولتنا الهروب أو الانتصار على تلك المشكلة ، ولكننا في كلا الحالين نجد أنفسنا إزاء إشكالية لا حل لها.

تقول الخنساء (١)

بَلِينَا وَمَا تَبْلَى تَعَارُ وَمَا تُرَى عَلَى حَدَثِ الْأَيَّامِ إِلَّا كَمَا هِيَ

فالشاعرة تجد أن البلى والتغير يصيبان الإنسان ، ولكن هذا الجبل (تعار) كما هو لا يبلى ولا يتغير . وهذا يمثل لب المشكلة حيث أن الفناء يصيب الإنسان ، أما العالم فباقٍ كما هو بما فيه من جبال وبحار وغير ذلك من مظاهر الطبيعة ، وكأن الأحياء وحدهم هم الذين كتب عليهم الموت ، وقد جسدت الشاعرة إحساسها بالتناقض من خلال المقابلة بين الفعل بلى مثبتاً ومنفياً . فالبلى يمثل بانية أساسية من بواني النموذج الإنساني في مواجهة الزمن ، وفي مواجهة قضية الموت ، فالإنسان عند الخنساء ، وبشر بن أبي خازم (رهين بلى وكل فتى سيلى) (٢) وتنتهي الخنساء إلى حقيقة أنه (٣)

(١) أنيس الجلساء ، شرح ديوان الخنساء ، ص ٢٥٩ .

(٢) ديوان الخنساء ، ص ٦٣ ، ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ٢٧ .

(٣) ديوان الخنساء ، ص ٧٥ .

لا بد من مَيِّتِهِ فِي صَرْفِهَا غَيْرُ والدهرُ فِي صَرْفِهِ حَوْلُ وَأَطْوَارُ

ويقرن عبيد بن الأبرص طول الحياة بالألم ، والمعاناة ، فيقول (١)

والمرءُ ما عاشَ فِي تَكْذِيبِ طولُ الحِياةِ لَهُ تَعْذِيبِ

لقد تمخض عن تأمل الإنسان وجوده ، وموجهته لمشكلة الزمن نزعات تشاؤمية عبر كل العصور " وليست النغمة التشاؤمية في القلق الوجودي واليأس العدمي بحالٍ من الأحوال طابع الأدب النهار في عصرنا فحسب . لقد كانت عبر التاريخ موضوعاً شائعاً في الأدب ، الديني منه والعلماني " (٢)

" وليس أقصى على الموجود الذي يملك الحرية ، ويحن إلى الأبدية ، وينزع نحو اللانهاية ، من أن يشعر أن لحيته حدوداً ، وأن الزمان ينشب أظفار الفناء في عنقه ، وأن التناهي هو نسيج وجوده " (٣)

إن الحرص على الحياة أو غريزة حب البقاء هي أخص غرائز الإنسان ، ولو تأملنا التراث الشعري للعصر الجاهلي لوجدنا ذلك بارزاً في شعرهم فالنابغة يقسم قائلاً "عمرى وما عمرى على يمين " (٤) ويكرر عامر بن الطفيل (٥) والخنساء (٦) مثل هذا القسم مما يؤكد حرصهم على الحياة وتقديرهم لها . فحب الحياة قاسم مشترك بين جميع البشر .

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٤ .

(٢) هانز مير هوف ، الزمن في الأدب ، ص ٨٢ .

(٣) د. زكريا إبراهيم مشكلة الإنسان ، ص ٧٥ .

(٤) ديوان النابغة ، ص ٣٤ .

(٥) ديوان عامر بن الطفيل ، ص ٦٤ .

(٦) ديوان الخنساء ، ص ٢٣٤ .

يقول حاتم الطائي (١)

تنوط لنا حُبُّ الحياءِ نُفوسنا شقاءً وبأَيِّ الموتِ مِنْ حَيْثُ لَا نَدْرِي

"إن الإنسان يهرب الموت لأن الحياة تعني - في نظره - الاستمرار في البقاء ، وهو

يريد أن يحيا أبدا" (٢)

ولكن الإنسان يعرف أن استمرار الحياة ، أمر مستحيل ، وأن طلب الخلود ضرب

من الوهم والمغالطة.

يقول عدى بن زيد (٣)

أَيْنَ أَبَاؤُنَا وَنَحْنُ نَرْجِي بَعْدَ آبَائِنَا الْخُلُودَ غُرُورًا

فالخلود هو الأمل الذي يعرف الإنسان إنه المستحيل ، ومع ذلك يظل آملاً.

يقول عبيد بن الأبرص (٤)

مَا تَبْتَغِي مِنْ بَعْدِ هَذَا عَيْشَةٍ إِلَّا الْخُلُودَ وَلَنْ تَنَالَ خُلُودًا

ويقول أبو زيد الطائي (٥)

إِنْ طَوَّلَ الْحَيَاةَ غَيْرَ سَعُودٍ وَضَلَّالَ تَأْمِيلَ طَوَّلَ خُلُودٍ

(١) ديوان حاتم ، ط لندن ، ص ٤٣.

(٢) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، ص ١٩٧.

(٣) ديوان عدى بن زيد ، ص ٦٥.

(٤) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٢.

(٥) جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٦٠.

فلا شك أن الشاعر الجاهلي ومعاصروه ، نظروا إلى الخلود ، على أنه امتداد العمر
بالإنسان ، في الوقت الذي يمثل الخلود - في نظر المسلم على سبيل المثال - الحياة
الخالدة بعد الموت.

فإذا كان أبو زبيد الطائي يرى أن الحياة قرين الشقاء وأن تأميل الخلود ضلال ، فإن
امراً القيس يربط السعادة بالخلود في قوله (١)

وهل يعمن إلا سعيداً مخلدٌ قليلُ الهموم ما يبيتُ بأوجالٍ

فالقصر هنا ، يؤكد قصر النعيم على السعيد المخلد ، فالسعادة تقترب بالخلود وإذا
كان الخلود مستحيلاً ، فإن السعادة ، تبدو مستحيلة أيضاً .

ولكن الشاعر باستخدامه لأسلوب القصر الذي يفيد التوكيد لم يتجاوز الاستفهام
إلى الحقيقة ، حيث إن استخدام هل يجعل القصر متصلاً بروح الاستفهام ، لأن احتمال
الجواب يظل داخلاً في نسيج الاستفهام البلاغي . وارتباط الخلود بالسعادة ، جعل من
الموت واقعة ترتبط بالشقاء ، ولهذا نجد امراً القيس ، يرى أن الغربة الحقة ليست هي
البعد عن الديار ، وإنما هي غربة الموت التي لا عودة منها ، فيقول (٢)

وليس غريباً من تناءت دياره ولكن من وارى التراب غريبُ

ونجد المعنى نفسه عند عبيد بن الأبرص في قوله (٣)

وكل ذي غيبةٍ يؤوبُ وغائبُ الموت لا يؤوبُ

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٨ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٧٢ "السندوي"

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣ .

لقد واجه الجاهليون مشكلة الموت ، على حبههم للحياة وإقبالهم عليها ، ودفاعهم عن حقيقتهم في مواجهة كل الأخطار . يقول أستاذنا الدكتور عفت الشرقاوي :

" لم يكن الشاعر الجاهلي مهتماً بالتساؤل عن بداية الزمان وإنما كان مهتماً بنهايته من حيث إنها تمثل في شعوره مشكلة ذاتية هي مشكلة الموت " (١)

وإذا تأملنا المجتمع الجاهلي نجد أن في هذا المجتمع " تتعدد الآلهة وتختلف الطبقات ويفتقد المجتمع العربي قبل الإسلام الإيمان بدين عام ، أو شبه عام ، يمكن أن يعطيه معنى الوجود ، بما في ذلك الحس التاريخي المتميز بشخصيته الحضارية " (٢)

" وحين يفقد الإنسان الإحساس بالغاية في الوجود ، كما حدث في العصر الجاهلي ، حينئذ يبدو كل وجود غير الوجود المتزامن بالزمان وجوداً باطلاً كل البطالان ، ويعجز الإنسان عن إدراك السرمدية المضادة للزمانية التي هي مصدر كل سعادة كلية . حينئذ يصبح الوجود الزماني وجوداً أسيان ، يرتبط بطابع الفقدان والحزن ، سواء كان فيما يتصل بالماضي الذي تحقق وكان ، فكان في انتهاء تحققه خلو من حضور الفعل أي نقصان في الشعور الحي بالوجود ، أو فيما يتصل بالمستقبل الذي يرتبط بالقلق على المصير " (٣)

ولهذا فإن الإنسان وهو الكائن الوحيد الذي يدرك الخلود ، ويعرف شيئاً اسمه الأبدية يجد نفسه عاجزاً عن تحقيق الخلود ، الذي يرى أنه حق من حقوقه ، ويعرف في الوقت نفسه أنه المستحيل فالأيام معارة وحياة المرء ثوب مستعار .

(١) د. عفت الشرقاوي أدب التاريخ عند العرب ، ص ١٧٦ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٦٣ .

(٣) نفسه ، ص ١٨١ ، ١٨٢ .

يقول طرفة (١)

لعمرك ما الأيام إلا معارةُ فما استطعت من معروفها فتزودِ

إن القسم هنا يؤكد حقيقة لا يجهلها أحد ، وإن تجاهلها الكثيرون ، فالشاعر يرى الناس يركنون إلى الدعة ويأمنون الحياة ، وكأن الموت لا يلاحقهم ، ولهذا فإنه يتوجه إليهم مؤكدا لهم حقيقة هذه الحياة الفانية ، مناشدا لهم أن تكون حياتهم مليئة بالفعل النافع ، فهو فقط الممكن الوحيد في هذه الحياة .

يقول الأفوه الأودي (٢)

إنما نعمة قوم متعةُ وحياة المرء ثوب مستعارُ

والقصر رؤية الشاعر للحياة ، فالحياة وما يرتبط بها من نعمة وسعادة منشودة ، هي مجرد متعة عابرة ، وقد اقترن ذلك بحقيقة أن هذا الحياة ثوب مستعار لا بد أن يرد .
معنى ذلك ، أن الوجود حركة تنتهي إلى ثبات ، والثبات موت وفناء ، ولهذا ، فإن القبر هو بيت الحق وكل شيء يجبر إلا ما يحدثه الموت .

يقول الأفوه الأودي (٣)

إلى حفرة يأوى إليها بسعية فذلك بيت الحق لا الصوف والشعرُ
وهالوا عليه الترب رطبا ويابسا ألا كل شيء ما سوى ذلك يجتبرُ

(١) ديوان طرفة ، ص ١٧٨ .

(٢) ديوان الأفوه الأودي ، ص ١١ .

(٣) ديوان الأفوه ، ص ١٥ .

إن هذا يذكرنا بقول الدكتور زكريا إبراهيم : "إن الموت هو الحقيقة الوحيدة التي لا يرقى إليها الشك إلا أنه في الوقت نفسه السر الوحيد الذي هيئات للعقل البشري أن يتمكن يوما من إمطة اللثام عنه" (١)

ومن قراءتنا للشعر الجاهلي ، نلاحظ أن الشعراء ، لم يعكسوا ما يدلنا على أن الشعور بالبعث ، والدينونة والحياة الأخرى قد قوى في وجدانهم ، أو وجدان معاصريهم ، وربما تقول هذه النزعة العدمية إلى تغلغل الرثنية في الوجدان الجاهلي ، وربما تقول إلى ما يميز شخصية الجاهلي من ركون إلى المادة وتشبث بالمحسوس ، حال بينه وبين تصور ما يجاوز الواقع الراهن ، ويعلو على الحياة الفانية ، من حياة أكثر بقاء وشمولا ، وهذا يظهر بوضوح في تصورهم للجمال "فالعربي القديم لم يفكر في الجمال وإن كان قد انفعّل بصوره وهو لم ينفعّل بكل صوره ، بل انفعّل بصوره الحسية ، بخاصة ما استقبل بالعين فكان رائقا ، أو بالفم فكان لذيذا ، أو باليد فكان ناعما وهذا يجعلنا ننتبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية في تذوق الجمال" (٢)

فإذا كان الفراغ الديني والفكري وراء هذه النزعة الحسية ، في تذوق الجاهليين للجمال ووراء تلك النزعة العدمية ، في النظر إلى الوجود ، فإن التطور الفكري الهائل ، كان من أسباب النزعة المتمردة في تذوق الجمال والنزعة العدمية في النظر إلى الوجود ، عند كثير من المفكرين والأدباء ، وعند قطاع كبير من الناس في عصرنا .

فالظاهرة قد تختلف في بواعثها ، في الوقت الذي تشابه في جوهرها ، ولهذا تظل مشكلة الموت ، عبر كل العصور ، لها طابع الإشكال حين تنفصل عن تفسير يربطها

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ص ١٢١ .

(٢) د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ١٣٤، ١٢٥ .

بقوى عليا تنظم الكون في حكمة وتعقل . فالدكتور عبد الرحمن بدوي يرى أن الموت يتصف بصفة الإشكال ، " فمن الناحية الوجودية نلاحظ أولا : أن الموت فعل فيه قضاء على كل فعل ، وثانيا : أنه نهاية للحياة بمعنى مشترك ... وثالثا : أنه إمكانية معلقة ... ورابعا : أن الموت حادث كلي كلية مطلقة من ناحية ، جزئي شخصي جزئية مطلقة من ناحية أخرى " (١) .

"ويكون الموت مشكلة حين يشعر الإنسان شعورا قويا واضحا بهذا الإشكال ، وحينما يحيا هذا الإشكال في نفسه بطريقة عميقة ، وحينما ينظر إلى الموت كما هو ومن حيث إشكاليته هذه يحاول أن ينفذ إلى سره العميق ومعناه الدقيق من حيث ذاته المستقلة" (٢) .

إن ما جعل الجاهليين لا يرون إمكانية الخلود بعد الموت ، يرجع إلى عدم وجود دين يفسر لهم مغزى الوجود كما أشار أستاذنا الدكتور عفت الشرقاوي ، أو إلى رفضهم هذا التفسير وعدم قدرتهم على قبوله أو الاستجابة له ، فأكثر الشعراء كانوا على اتصال بأصحاب الديانات قبل الإسلام ، من مسيحيين ويهود ، ولا شك أنهم سمعوا وعرفوا شيئا عن الحياة بعد الموت ، ولكنهم على الرغم من ذلك رفضوه ، ولم يقتنعوا به إما : لعجزهم عن إدراك ما وراء الظواهر والمحسوسات ، أو لعدم توافق هذه المقولات وأنماط حياتهم ، ولهذا فإنهم عمدوا إلى تصور شيء من البقاء المحسوس ، في صورة ابن يحمل صورة أبيه وقومه ، أو قبر يذكر الأحياء بالميت ، أو فعل حسي يخلد ذكره . إن الحياة بعد الموت تبدوا أمرا مستبعدا عند الإنسان الجاهلي ولهذا

(١) د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقريّة ، ص ٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٧ .

فإن "خشية الموت لا بد أن تجيء فتربطنا إلى عجلة الحياة وتذكرنا بأن ما بعد الموت سر
لا سبيل إلى استجلاء كنهه" (١).

يقول عروة بن الورد (٢) :

ذريني ونفسي أم حسان إنني بها ، قبل أن أملك البيع مشترى

أحاديث تبقى والفتى غير خالد إذا هو أمسى هامة فوق صير

فالحياة هي الفرصة الوحيدة لأن يصنع الإنسان مجدا يخلده ، بعد موته ، فالأحاديث
والذكر الحسن ، والذكرى الطيبة هي التي تبقى ، أما الإنسان فإنه غير خالد .

ولا شك أن هذا لا يخلص الإنسان من المشكلة الكبرى ، التي تقترن بالدهر ، وهي
النسيان ، فالخوف من الضياع والنسيان يمثل أساس المشكلة الوجودية .

يقول بشر بن أبي خازم (٣)

ألم تر أن طول الدهر يسلي وينسي مثلما نسيت جدام

ولهذا فإن الإنسان يظل بين الحياة التي تمثل الإيجاب والدهر الذي يمثل القوة

السالبة . ويتمخض هذا عن صراع بين الإنسان والدهر ، صراع تتكشف من خلاله

الإمكانات الإنسانية ، فإذا كان سارتر يعرف الإمكانات بأنها "إمكانات غير

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ص ١٣٧ .

(٢) ديوان عروة بن الورد ، ص ٦٦ .

(٣) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ٢٠٥ .

ممكنة" (١) فإن هذه الإمكانيات البشرية هي المجال الوحيد الذي يحقق الإنسان ذاته فيه ، ولهذا فإن الصراع ضد الدهر بدا سلبيا عندما اتجه اتجاهها وجوديا ، ولكنه كان إيجابيا عندما ارتبط بالواقع الذي يعيشه الجاهلي ، والذي يحقق فيه ذاته ، ويحمي حقيقته ، ويدفع كل أنواع الأخطار التي تهدد وجوده .

" إن جوهر التجربة الجاهلية تقوم على أساس الصراع ضد الدهر ، الدهر هذا المصطلح الروحي الحضاري الشامل الذي يستحق تحليلا فلسفيا مطولا ، إنما تناولاته المباشرة ، إلى ذلك الفعل الشامل الخفي الذي يتضمن أحداث الوجود ويوجهها وجهات غامضة " (٢)

يقول الحارث بن حلزة في تصويره لخطوب الدهر وما تفعله بالناس وكيف أنها تطحنهم طحنا (٣)

لم يكن إلا الذي كان يكون	وخطوب الدهر بالناس فنون
ربما قرت عيون بشجا	مرمض قد سخت منه عيون
والملمات فما أعجبها	للملمات ظهور وبطنون
يلعب الناس على أقدارهم	ورحى الأيام للناس طحون
يأمن الأيام معتر بها	ما رأينا قط دهرا لا يخون

(١) مقدمة في الفلسفة العامة ، د. يحيى هويدي ، ص ١٦١ .

(٢) مطاوع صفدي وإيلي حاوي — موسوعة الشعر العربي ، ص ١٥ .

(٣) ديوان الحارث بن حلزة ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

"كان العربي يكافح في صور الشر اليومي لإرادة الشر الكلية التي تحترم الكون من بدايته حتى نهايته ، ولذلك كانت نشوة الشاعر بالبطولة والفروسية ، بالكرم والانتصار، بالحب والحرية والفن ، كانت هذه النشوة علامة النصر الميتافيزيقي على الدهر" (١)

لقد تعرض الشاعر الجاهلي وقومه في البادية العربية لمشكلات كثيرة كالجدب والخوف والموت ، وقد استطاع الجاهليون أن يجدوا حلولاً لمشكلة الجدب الصحراوي ، فارتحلوا إلى مواضع الخصب واشتغلوا بالتجارة مع الممالك الغنية المجاورة لهم ، كما استطاعوا أن يتغلبوا على مشكلة الخوف ، فكونوا جيشاً للقبيلة، وتحالفوا مع القبائل الأخرى ، وانتشرت دعوة الصلح والسلام التي تحمل لواءها بعض الشعراء ن مما خفف من حدة الحروب وشرورها . ولكن المشكلة الكبرى ، التي كانت تمثل القلق الوجودي الأكبر عندهم ، كانت مشكلة الموت . لقد ظلمت هذه المشكلة ، بكل قسوتها وغموضها ترهق فكر الجاهليين ، ووجدانهم فلم يتصوروا أن وراء الأحداث والظواهر قوى عاقلة مدبرة تنظم أمر الكون ، وتوجهه وجهة غائية لأنهم افتقدوا الدين الذي يفسر لهم مغالقات الوجود .

يقول خدّاش بن زهير (٢)

وما المرء إلا هامة أو بلية يصفقها داع له غير عاقل

ولا شك أن التصور ، بوجود قوة غير حكيمة ، تدبر أمر الكون ، قد جاء من يقينهم ، بأن الفناء ينتظر الأحياء جميعاً ، ولو أنهم تصوروا وجود حياة سرمدية

(١) موسوعة الشعر العربي ، ص ١٥ ، ١٦ .

(٢) أشعار العامريين الجاهليين ، ص ٣٧ .

لقادهم هذا ، إلى رؤية ما وراء الظواهر الحسية ، من ناحية ، وإلى تصور وجود قوى علوية حكيمة ، تهيمن على الوجود وتوجهه .

فالفناء مرتبط بلا غائية الكون ، وهذه مرتبطة بتصور أن القوة الفاعلة في الكون قوة غير عاقلة ، تترصد المرء وترتبط بالشر الذي يدخل في نسيج الوجود ارتباطا وثيقا في تصورهم الجاهلي .

يقول الأسود بن يعفر النهشلي (١)

ولقد علمت سوى الذي نبأني	إن السبيل سيل ذي الأعواد
إن المنية والخنوف كليهما	يوني المخارم يرقبان سوادي
لن يرضيا مني وفاء رهينة	من دون نفسي طارفي وتلاذي
ماذا أؤمل بعد آل محرق	تركوا منازلهم وبعد إباد
فإذا النعيم وكل ما يلهي به	يوما يصير إلى بلى ونفاد

وذو الأعواد يمثل كناية عن الموت ، وهو سبيل كل حي ، حيث لا منجاة منه فالمنية والخنوف لا يقبلان فدية ، ولهذا فإنه لا يبقى للمرء أمل في الحياة ، وهو يرى الأسمم والقبائل تفني ، وكل ما يراه من مظاهر النعمة واللهم يصير إلى بلى ونفاد.

والشاعر عندما يقرن النعمة باللهم إنما يكشف عن كون هذه المظاهر تلهي عن نفسه ، وعن مصيره الذي ينتظره ، والذي يتمثل في الموت والفناء .

إن هذه الخطرات الفلسفية ، أو الرؤية التي قدمها الشعراء من خلال تأملاتهم للكون والحياة ، جاءت مرتبطة بتميز نوعي ، لهؤلاء الشعراء ، وإحساس بالذات ، يفوق

(١) شعر النصرانية ٤٨١ - ٤٨٢ .

غيرهم من معاصريهم الذين تشدهم الحياة ، وتستغرقهم أحداثها اليومية ، فلا شك "أنه كلما كان الشعور بالشخصية أقوى وأوضح كان الإنسان أقدر على إدراك الموت ، وبالتالي على أن يكون الموت عنده مشكلة ، ولهذا أيضا لا يمكن أن يكون الموت مشكلة بالنسبة إلى من يكون ضعيف الشعور بالشخصية (١)

ولقد كان الشعراء ، بصفتهم الطبقة الواعية المثقفة في هذا العصر ، أكثر تعلقا بالحياة ، وحرصا عليها ، ومعرفة بقيمتها فعملهم الإبداعي يتصل بالوجود الإنساني المطلق ، ويتعلق بالخلود ، ويطلب استمرار الحياة . وإذا أردنا أن نناقش تصور هؤلاء الشعراء لمشكلة الموت ، تلك المشكلة التي ارتبطت عندهم بمحدثها — حسب تصورهم — وهو الزمن أو الدهر ، فلا بد أن نتأمل موقفهم من هذه المشكلة ، ونظرهم إليها ، وتفسيرهم لها ، والسلوك الذي رأوا أن يصاحبها أو ينتج عنها ، سواء أكان استسلاما وبأسا ، أم دعوة للهو والانطلاق والإغراق في الملذات ، أو كان دعوة لاكتساب المعالي ، وفعل الباقيات التي تخلد ذكر المرء بعد موته أو كانت دعوة للموت نفسه في ميدان الشرف والمجد ، ما دام حقيقة مؤكدة وأمرا محترما وسوف نلاحظ أن هناك نوعا من العلاقة ، بين عالم الشعر ، وبين نظريته لمشكلة الموت والزمن ، فالفارسي له نظرة تختلف من بعض النواحي ، عن الشعراء غير الفرس ، كما نرى بعض ملامح الاختلاف ، عند شاعر متدين كالسموأل ، الشاعر العربي اليهودي ، وعدي بن زيد الشاعر العربي النصراني ، وغيرهما من شعراء الجاهلية .

وفي ديوان امرئ القيس نجد نظرة شبه متكاملة ، للدهر ، تعبر عن رؤية لها ملامح متميزة .

(١) د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقريّة ، ص ٨.

يقول امرؤ القيس (١)

ألم أخبرك أن الدهر غول ختور العهد يلتهم الرجال
أزال من المصانع ذا ريش وقد ملك السهولة والجبال
همام طحطح الآفاق وحيًا وساق إلى مشارقها الرعالات

إن الزمن هو تلك القوة الخفية ، المدبرة للأحداث والشاعر حين يصور الزمن ويجسده في تلك الصورة الحسية ، إنما يكشف عن تصور ورؤية وموقف ، لقد كان الجاهليون ينظرون إلى الزمن ، من خلال أحداثه ، ولأن هذه الأحداث تمثل سلبا بالنسبة للإنسان ، فإن نظرهم للزمن تتم عن عداء له ، وتوجس منه وحيرة ، إن تصوير الشاعر للدهر مفترس ، ختور العهد ، غدار يلتهم الرجال ، ويزيل القرى ويملك السهول والجبال ، ويبدد بقوته الآفاق ، ويسوق الأحياء إلى مشارقها ، حيث الفناء ، والعدم ، هذا التصوير يكشف عن موقف الشاعر الذي يمثل رؤية العصر ، حيث لا توجد فلسفة واضحة في الحياة والموت ، والزمان ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .

إن الصورة هنا تجسيد للمعنوي ، وتشخيص له ، وهي صورة استعارية ، تتوالى فيها الاستعارات من خلال استخدام الفعل المسند إلى الدهر ، أو هي صورة وصفية إذا سلمنا بأن الجاهليين كانوا ينظرون إلى الدهر بوصفه فاعلا فينسبون إليه الأفعال كما تنسب للخالق تعالى .

وفي كلا الحالين فإن التأمل للصورة ، يجد أنها تتميز بالحركة مما جعلها تقترب من مستوى التعبير الدرامي ، فالأفعال : يلتهم - أزال - ملك - طحطح - ساق : تقدم الدهر من خلال الحدث ، كما أنها تشيع في الصورة حركة واضحة ، كما نجد

الاستفهام المنفي الذي يفيد التقرير والتوكيد بأن ن الذي يوحى بأن الشاعر قد انتهى
لهذه الحقيقة ، وهذا هو ما يطفو أمامنا على السطح ، ولكن تعمق المعنى يجعلنا نرى أن
الشاعر مازال حائرا ، كما نلاحظ أن الشاعر يستخدم صيغة فعول في وصفه للدهر بأنه
ختور ، وهذه الصيغة في بنيتها الصرفية توحى بالهول المتمثل في الدهر ، والواقع على
نفس الشاعر .

وهناك الفعل طحطح الذي يقدم تمثيلا صوتيا للحدث (١) ، أما وقوع الفعل على
الآفاق وهي "ما ظهر من نواحي الفلك وأطراف الأرض" (٢) فإنه يجسد هيمنة الزمن
على الكون كله . ثم نرى التمييز "وحيا" يشير إلى أسلوب الدهر في الفعل ، فالروحي
"الإشارة والكتابة والرسالة والإلهام والكلام وكل ما ألقته إلى غيرك" (٣) فأداة الزمن
خفية لا ترى ، والفعل يلتهم يدل على وحشية الزمن ، والفعل أزال يدل على الإفناء
والدمار ، والفعل ملك يدل على الهيمنة ، والفعل ساق الذي يمثل الزمن محاربا أو راعيا
يسوق الأحياء إلى النهاية . وهكذا نرى أن التركيب والتصوير يتفاعلان من خلال
العناصر المكونة للسياق ، من ألفاظ ، وصيغ ، وأصوات ، في هذه الأبيات ، فمهمة
الأديب "أن يهيئ للألفاظ نظاما ونسقا وجوا يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من
الصور والظلال والإيقاع وأن تتناسق ظلالها وإيقاعها مع الجو الشعوري الذي يريد أن
يرسمه" (٤) أو الذي يسيطر عليه والصورة الشعرية هنا ، تقدم لنا حقيقة الزمن من خلال

(١) يسمى هذا التمثيل الصوتي الأنوماتوبية.

(٢) لسان العرب ، مادة أفق.

(٣) لسان العرب مادة وحى.

(٤) سيد قطب ، النقد الأدبي ، ص ٣٧.

رؤية الشاعر . وهي حقيقة أدبية لا تنفصم عن الواقع ، وإن تجاوزته ، فالحقيقة الأدبية "هي تلك التي تقدمها لنا التجربة الإنسانية الناشئة عن علاقة جوهرية بين الذات والموضوع" (١)

إن هذه العلاقة أو الجدل بين الشاعر وقضية الموت جعل الصورة ذات أبعاد إنسانية في الوقت الذي وفر لها عنصر الجودة.

وفي قصيدة أخرى يقول امرؤ القيس : (٢)

أرانا موضعين لأمرٍ غيبٍ	ونسحر بالطعام وبالشرابِ
عصافيرٌ ، وذبانٌ ، ودودٌ ،	وأجرأ من محلحة الذئابِ
وكل مكارم الأخلاق صارت	إليه همي ، وبه اكتساي
فبعض اللوم عاذلي ، فإني	ستكفيني التجاربُ ، وانتساي
إلى عرق الثرى وشجّت عُروقي ،	وهذا الموتُ يسليني شباي
ونفسي سوف يسلبها ، وجرمي ،	فيلحقني ، وشيكا ، بالترابِ
ألم أنض المطى بكل خرق	أمتق الطول ، لماع السرابِ
وأركب في اللهام المحر ، حني	أنال مأكلا القحم الرغابِ
وقد طوّفتُ في الآفاق ، حتى	رضيت ، من الغنيمة ، بالإيابِ
أبعد الحارث ، الملك ، بن عمرو ،	وبعد الخيز حجر ذى القبابِ
أرجي من صروف الدهر لينا	ولم تغفل عن الصم الهضابِ
وأعلم أنني ، عما قريب ،	سأنشب في شبا ظفرٍ ونابِ
كما لاقى أبي حجر ، وجدي	ولا أنسى قتيلاً بالكلابِ

(١) د. عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، ص ٢٣ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٢٢٢ ، ٢٢٦ .

يقف الشاعر متأملاً الوجود الإنساني ، في مواجهة الزمن ، تلك القوة المجبولة ، وهو حين يرى أنهم مسرعون لأمر غيب ، يكون قد جسد ما رآه من مفارقة ، لأن الإنسان لا يسرع إلا من أجل شيء معلوم ، ومما يزيد من حدة هذه المفارقة ، أنهم مسرعون لأمر لا يعلمونه ، وفي نفس الوقت يسحرهم الطعام والشراب ، إهم لا يعون حقيقة رحلتهم ومصيرهم ، وحتى عند وعيهم لهذه الحقيقة فإنهم لا يسلكون إزاء ذلك ما يجب عليهم . وليس ذلك سنة بني الإنسان فقط ، وإنما هو سنة الأحياء جميعاً . والشاعر في وعيه بهذه الحقيقة ، يواجه هذا الواقع بسلوك منفرد صارت همته إلى اكتساب مكارم الأخلاق .

ويتصور الشاعر ، أن هناك عاذلة تلومه ، وربما كانت هذه العاذلة رمزاً للأنسا العليا ، التي تحاسب صاحبها على مالا ترضاه منه ، ثم نراه بعد ذلك يجعل من نفسه منتسباً إلى عرق الثرى حيث المصير المنتظر ، كما يستحضر الموت الذي سيسلبه أمام ناظره ، وإذا كان استلاب الشباب هو أول درجات الموت فإن الموت سيأتي ليسلبه نفسه وجسمه ، ويلحقه بالتراب . وكأنما عز على الشاعر أن تكون هذه هي نهاية المطاف بالنسبة له ، فعاد يسترجع أمجاده في الماضي مستفهماً ومقرراً ما حققه في ماضيه ، ويذكرنا هذا بقول الدكتور زكريا إبراهيم "إن هذا الماضي الذي افتقدته ، والذي لم يعد أي حدث من أحداثه حقيقة حاضره بالفعل ، لن يلبث أن يبدو لي بمثابة الشيء الوحيد الذي امتلكه ، أليس الماضي هو الذي يعبر عما استطعت أن أجعل من نفسي ، إن لم أقل بأنه هو الذي يعبر عما أنا كائنه بالفعل" (١)

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ص ٨٤ .

وعندما يصل الشاعر إلى قوله بأنه قد طوف في الآفاق ، حتى رضي من الغنيمـة بالإياب ، فإننا نجد أنفسنا أمام رمز لعودة خاسرة للإنسان ، من رحلة حياته ، فهو يمثل هذا البطل الواقعي ، في مأساته ومواجهته لواقعه ، في مقابل البطل الأسطوري ، الذي كانت تصوره الأساطير — قديماً — عائداً منتصراً من رحلته ، التي صنع فيها أو أتى منها بشيء أشبه بالمستحيل .

وربما ارتبط ذلك بظاهرة تخلص الشاعر الجاهلي ، في هذه الحقبة ، من سيطرة الأسطورة على وعيه . فلقد أراد شاعرنا أن يفعل مالا يقدر عليه ، ولا طاقة له به ، وحاول أن يتحدى العجز والقهر ، ورحل من باديته إلى بلاد بعيدة ، ولكنه وجد نفسه يعود راضياً من الغنيمـة التي كان ينشدها بالإياب . ولكن الرجوع عندما يصبح أملاً في حد ذاته ، يكون بمثابة استسلام من الإنسان ، فنراه يعود مجترأً آماله الضائعة ، ليجد نفسه مطحوناً بين أنياب الزمن .

ثم نراه بعد تأمله لتجربته الذاتية ، يحاول أن يربط بين هذه التجربة وغيرها من تجارب الماضين ، فالإنسان — كما يعرفه هيدجر — "هو كائن الموت ، أي أنه الكائن الذي يدخل الموت في نسيجه وجوده" (١)

إن هذه الصورة التي قدمها امرؤ القيس تلتقي مع الصورة التي يرسمها الوجوديون المعاصرون للوجود "فالوجود كما يفهمه الوجوديون وجود ملغز ، لا يبين عن نفسه ، معقد أشد التعقيد ، وهو لهذا كله لا يخلف للإنسان إلا الحسرة ، والشعور بالعجز وعدم الاكتراث" (٢)

(١) د. يحيى هويدى ، مقدمة في الفلسفة العامة ، ص ١٦٢ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٦٢ .

إن الشاعر يسأل : أبعد هؤلاء الناس الذين فقدهم يرجو من أحداث الدهر لينا ،
وهو يعلم أنه عما قريب سيموت . إنه يقدم حيرته إزاء الدهر ، وهي حيرة ممتدة لا
تنتهي . فعلى الرغم من يقينه بموته ، يستفهم عن رجائه ، وهو يعلم أنه لا جدوى من
هذا الترجي .

ومع ما في استفهامه من إنكار لسلوكه ، فإن الدلالة لا تقف عند مجرد الإنكار ،
بل تتجاوز إلى الكشف عما في مسلك الإنسان ، وتكوينه النفسي والعقلي ، من
تناقض ، وما في طبيعته البشرية من مفارقة ، فلاستفهام تعبير عن حيرة وجودية ، لأن
الرؤيا كلما ازدادت وضوحاً أصابت الإنسان ، بما يشبه الانبهار ، فيزداد بالتالي
غموضها وإشكاليتها .

إن كل حركة في الزمن هي حركة نحو الموت ، وكل طلوع شمس وكل غروب
يمثل نقصاً في ذخيرتنا من الحياة.

يقول عبيد بن الأبرص : (١)

يا حارُّ ما راح من قومٍ ولا ابتكروا إلا وللموت في آثارهم حادي
يا حارُّ ما طلعتْ شمسٌ ولا غربت إلا تقرب آجالٌ ، لميعادِ
هل نحن إلا كأرواحٍ تمرُّ بها تحت التراب وأجساد كأجسادِ

إن القصر في البيت الأول ، يؤكد حقيقة يعيها الشاعر ، وتتصل بقدر الإنسان
المحتوم . فكل حركة لا تكون إلا متبوعة بالموت ، أما القصر في البيت الثاني فإنه يؤكد
حقيقة أخرى تتمثل في أن كل شروق وغروب ، إنما يقرب الآجال نحو الموت.

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٣.

ثم يأتي القصر في البيت الأخير والذي استخدم له الشاعر هل ، ولا النافية ، ليعرض الحقيقة المؤكدة في صورة استفهام حيث يظل لأداة الاستفهام فعالية ، وأثر واضح على الرغم من مجيئها في القصر .

وهو قصر من خلال التشبيه فنحن لسنا إلا كأرواح ، وأجساد تتشابه في قبرها ، فلا تمايز بعد الموت . إن للمرء أياماً معدودة ، والمنية تترصد الإنسان وهو يلقاها على غير موعد ، ومن لم يموت اليوم ، لا بد أن يموت غداً ، ومن يتوهم خلاف ذلك فعليه أن يتهياً لهذه الحقيقة.

يقول عبيد بن الأبرص : (١)

والمرء أيام تعد وقد رعت	حبال المنايا للفتى كل مرصد
منيته تجري لوقت وقصره	ملاقاتها يوماً على غير موعد
فمن لم يموت في اليوم لا بد أنه	سيعلقه حبل المنية غد
فقل للذي ينبغي خلاف الذي مضى	تهياً لأخرى مثلها فكان قد

فالقصر في قوله (والمرء أيام) يضعنا أمام حقيقة مؤكدة ، هي أن كل ما يملكه المرء ، هو مجرد أيام ، أما الصورة الاستعارية (حبال المنايا) فإنها تكشف عن تصور حسي للموت ، وقوله (للفتى كل مرصد) يجسد الخوف من الموت ، فالمنايا تترصد الإنسان في كل مكان . وقوله (منيته تجري) صورة لحركة الموت التي تغشى الوجود كله .

١ (ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٠ .

وتتطور الصورة بقوله (وقصره ملاقاتها على غير موعد) فكأنما قد قدر على الإنسان أن يلاقي المنية دون موعد وهي تطوير للصورة السابقة ، والتي جعلت المنية تقف للإنسان في كل مرصد ، ويأتي البيت الثالث في صورة شرطية تكشف عن حقيقة واقعة ، تتمثل في أن انتفاء حدوث الفعل في الحال لا يتعدى إلى الاستقبال . فالموت هو الحقيقة التي لا شك فيها . أما البيت الأخير ، فإنه يؤكد حقيقة اتصال الأحداث وثباتها ، فما حدث في الماضي ، لا بد أن يستمر حدوثه على الرغم من وجود احتمال عدم الحدوث .

يقول زهير بن أبي سلمى : (١)

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ولو نال أسباب السماء بسلم
وإذا كان الشرط عند النجاة ترتيب أمر على أمر بأداة (٢) فإن ذلك لا يعني أن نفي الشرط يستتبع نفي الجواب ، وهذا واضح من قول زهير ، فنحن لا نفهم من البيت أن من لا يهاب المنايا لا تناله ، لأن العلاقة هنا قد أحييت إلى أمر خارج البنية اللغوية ، فالموت واقع لا محالة على من يهاب الموت ومن لا يهابه .

ومما يزيد من الألم والحزن والضياع اليقين بأن الناس يفنون والدهر باق لا يتفد .

يقول حاتم الطائي : (٣)

هل الدهر إلا اليوم أو أمس أو غد كذاك الزمان بيننا يتردد
يرد علينا ليلة بعد يومها فلا نحن ما نبقي ولا الدهر ينفد
لنا أجل إما تناهي إمامه فنحن على آثاره نتورد

(١) ديوان زهير ، ص ٣٠ .

(٢) المعجم الوسيط ، ص ٤٨١ .

(٣) ديوان حاتم ، ص .

وليس فناء الإنسان ، وخلود الدهر ، هو ما يقلق الإنسان فقط وإنما جهل الإنسان بما يأتي به الغد ، هو الذي يعمق من هذا القلق .

يقول زهير بن أبي سلمى : (١)

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم

وبعض الشعراء يؤمن بأن للإنسان أجلا محتوما ومقدرا ، فالموت هو الحقيقة التي لا يجهلها أحد ، ولا يدفعها عن الإنسان علمه بها .

تقول سعدى بنت الشمر دل : (٢)

ولقد علمت لو ان علما نافع أن كل حي ذاهب فمودع

ويقول عبيد بن الأبرص : (٣)

أوصى بني وأعمامهم بأن المنايا لهم راصدة

لها مدة فنفس العباد إليها وإن جهدوا قاصدة

فلا تجزعن لحمام دنا فللموت ما تلد الوالدة

أما زهير فإنه يرى أن المنايا تحبط عشواء تصب من تصيب دون تمييز
فيقول : (٤)

رأيت المنايا تحبط عشواء من تصب تمته ومن تخطيء يعمر فيهم

(١) ديوان زهير ص ٢٩ .

(٢) الأصمعيات ، ص ١٠٢ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥٥ .

(٤) ديوان زهير ، ص ٢٩ .

ويقول كعب : (١)

لو كنت أعجب من شيء لأعجبني سعى الفتى وهو مخبوء له القدر
يسعى الفتى لأمر ليس يدركها والنفس واجدة والهم ينتشر
وقد تمخض هذا عن حيرة أصابت الشاعر الجاهلي في مواجهة ذلك المجهول.

يقول أحيحة بن الجلاح : (٢)

وما يدري الفقير متى غناه ، وما يدري الغني متى يعيل
وما تدري ، وإن ألقحت شولا ، أتلقح بعد ذلك أم تحيل
وما تدري ، إذا ذمرت سقبا ، لغيرك أم يكون لك الفصيل
وما تدري ، وإن أجمعت أمرا ، بأي الأرض يدركك المقييل

إن هذا الاستفهام المتكرر يبرز الحيرة التي تغشى الشاعر في مواجهة أحداث الدهر ، وهي حيرة تتصل بذلك المجهول الذي يرتبط بما تأني به الأيام ، وهي حيرة تجعل الإنسان متوجسا من المستقبل خائفا منه ، بل إن كثيرا من الشعراء قد قرنوا ذلك بالشر الكامن في الوجود ، وقد جاء ذلك بسبب انعدام الرؤيا ، وفقدان الإيمان بقوى عليا عاقلة خيرة .

يقول المثنبي العبدي : (٣)

وما أدري إذا يمممت أمرا أريد الخير أيهما يليني

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٤١ .

(٢) جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٣١ .

(٣) ديوان المثنبي العبدي ، ص ٢١٣ .

أَلْخَيْرَ الَّذِي أَنبَأَ أَبْتَغِيهِ أَمْ الشَّرَّ الَّذِي هُوَ يَتَغَيَّبُ

ولا شك أن هذه الحيرة ، وهذا الجهل بالمصير يشغل حيزا واسعا ، من معاناة الإنسان عبر العصور ، فالخوف مما سيأتي ، أو ما يترتب على أفعالنا من نتائج ، يشكل قاسما مشتركا ، بين كثير من الناس ، وكثير من الأجيال . "وحيثما يتوهم الإنسان أن الكون بأسره لا يمثل سوى مجموعة من الأخطار أو التهديدات ، فهناك قد يتخذ الخوف من الجهول طابع الخوف الطبيعي من عدو شر لا يكن للإنسان سوى البغضاء والعداء . (١)

ولا شك أنه في عصر كالعصر الجاهلي ، وفي غيبة دين يعصم الإنسان من اليأس تنتهي المواجهة ، بإحساس الإنسان بالخشية والإحباط .
يقول طرفة : (٢)

وَمَنْ حَارِبَ الْأَيَّامَ طَاشَتْ سَهَامُهُ وَمَنْ أَمِنَ الْمَكْرُوهَ فَالْدَهْرُ عَائِقُهُ
وَتَقُولُ جَنُوبَ الْهَذَلِيَّةِ : (٣)

كُلُّ أَمْرٍ بِطَوَالِ الْعِيشِ مَكْذُوبٌ وَكُلُّ مَنْ غَالِبَ الْأَيَّامِ مَغْلُوبٌ
وَكُلُّ مَنْ غَالِبَ الْأَيَّامِ مِنْ رَجُلٍ مَوْدُودٌ وَتَابِعُهُ الشَّبَانُ وَالشَّيْبُ

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، ص ١٧٢ .

(٢) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٢٢٤ .

(٣) ديوان الهذليين ، ج ٣ ص ١٢٤ .

ولا شك أن تكرار لفظة (كل) يجعل القضية تستغرق الناس جميعا ، كما أن العلاقة بين طرفي الجملةتين تقوم على التقابل ، فطول العيش ومغالبة الأيام عديمة الجدوى ، يقابلها حقيقة أن الإنسان مغلوب سائر نحو الموت .

والمنية حين تأتي المرء ، لا يمنعها منه حصن ، ولا يمنعه منها هروب أو انقواء .

يقول أوس بن حجر: (١)

ولو كنت في ريمان تحرس بابه أراجيل أحبوش وأغضف ألف

إذن لأتني حيث كنت منيقي يخب بها هاد لإثري قائف

وطول الشرط هنا قد يجعل الشرط مستوفيا لأطراف القضية ، أما "لو" فإنها لا تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط ، لأنه حتى لو لم يمتنع الفعل ، فإن الجزاء واقع لا محال . لقد سيطر على وعي الجاهليين ، ووجدانهم ، إلى حد بعيد ، حتى إن بعض الشعراء قد جعلوا الناس بني الأيام ، وهو تعبير يتوازى مع النظر إلى الدهر بوصفه القوة الفاعلة في الكون . يقول أبو قيس بن الأسلت : (٢)

يا بني الأيام لا تأمنوها واحذروا مكرها وممر الليالي

واعلموا أن مرها لنفاد الـ خلق ما كان من جديد وبالي

ومن الشعراء من جعل الأحداث والمصائب ، بنات الدهر لأنها اقترنت في وعيهم بالدهر ، ويتمخض الجدل بين الإنسان والدهر ، أو بينه وبين أحداث الدهر ، عن مواجهة وصراع بين قوتين غير متكافئتين.

(١) ديوان أوس بن حجر ، ص ٧٤ .

(٢) ديوان أبي قيس ، ص ٨٧ .

يقول عمرو بن قميئة : (١)

رمتني بنات الدهر من حيث لا أرى فما بال من يرمى وليس برام
فلو أن ما أرمي بنبل رميتهما ولكنما أرمي بغير سهام

ويقول الممزق العبدى : (٢)

هل للفتى من بنات الدهر من واق أم هل له من حمام الموت من راق
كأنني قد رماني الدهر عن عرض بنافذات بلا ريش وأفواق

فالدهر قوة تواجه الإنسان ، وترصده وتتحين منه الفرص ولا شك أن الاستفهام هنا ، يكشف عن حيرة الإنسان إزاء الدهر ، ونحن لا نغالي أو نجافي الحقيقة إذا قلنا: إن أول استفهام للإنسان وأهمه كان استفهاما وجوديا ، اتصل بمجده مع عالمه ، ومحاولته استكناه حقائق الوجود ، وتفسيرها ، وتجاوز تلك الضبابية التي تغشاها ، وتحجب رؤيته وتسير حيرته .

يقول عمرو بن قميئة : (٣)

جلح الدهر وانتحى لي ، وقدمما كان ينحى القوى على أمثالي
أقصدتني سهامه إذ رأيتني وتولت عنه سليمي نبالي
لا عجيب فما رأيت ، ولكن عجب من تفرط الآجال

(١) ديوان عمرو بن قميئة ، ص ٤٥ / ٤٦ .

(٢) المفضليات ، ص ٣٠٠ .

(٣) ديوان عمرو بن قميئة ، ص ٦٥ - ٦٦ .

فالشعراء يجسدون هذه القوة الخفية ، في صور محسومة ، فالزمن كالصائد
والفارس ، أي أنه لا بد لكي يكون فاعلا ، من أن يشبه الإنسان ، وأن تكون له مثل
أسلحته وأساليبه ، وإن كانت أسلحة الدهر أقوى وأمضى وأخفى .

تقول الخنساء : (١)

لكن سهام المنايا من يصبن له لم يشفه طب ذي طب ولا راق

ومعنى هذا أن المعركة غير متكافئة ، وأن الإنسان لا قبل له بمواجهة الدهر بل
محاربه . "إن الشعور بالزمن إما بطوله أو بقصره ، هو شعور في الآن نفسه بالفناء وعلق
كل فناء" (٢)

فمهما حاول الإنسان لأن ينسى ، أو يتناسى واقعة الموت فإن كل شيء حوله
يذكره بها ، فحركة الزمن هي حركة نحو الموت ، وموت الآخرين بمثابة تأكيد لوقوع
الممكن والمحتمل .

يقول طرفة بن العبد : (٣)

صباح الفتى ينعى إليه شبابُه وما زال ينعاه إليه مساؤه
ويكي على الموتى ويترك نفسه ويـزعم أن قد قل عنهم عناؤه

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٨١ .

(٢) د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقريّة ، ص ٤٣ .

(٣) ديوان طرفة ، ص ١٥٧ .

إن هذه النزعة العدمية جعلت الشاعر يهرع إلى التشبث بنوع من البقاء المحسوس
يتمثل في القبر ، ولهذا فإن الحديث عن القبر ، يتكرر في أشعار الجاهليين ، تكرارا
ملحوظا ، وكأن القبر قد أصبح رمزا حسيا لنوع من البقاء بعد الموت ، وتذكر الأحياء
للإنسان ، فهذا حاتم الطائي يوصي زوجته أن تنضح قبره بالخمير بعد موته ،
فيقول : (١)

أماوي إمات فاسعي بنطقة من الخمر فانضحن بها قبري

فالقبر هو المأوى الذي يصير إليه كل إنسان غنيا كان أم فقيرا ، يقول عمرو
بن شأس : (٢)

نطوف ما نطوف ثم يأوى ذوو الأموال منا والعديم

إلى حفر أسافلهم جوف وأعلامهم صفاح مقيم

فالحركة وهي رمز الحياة لا بد أن تصير إلى ثبات يقترن بالفناء ، ولكن الذي
نلاحظه أن اهتمام الجاهليين بالقبر ، لم يكن بارزا بدرجة كبيرة لعدم إيمانهم بالبعث
الجسدي كما نرى عند المصريين القدماء فقد "بدل المصريون كثيرا من مالهم ووقتهم
ومهارتهم وجهدهم في بناء مقابرهم وتأثيثها ، وذلك لعقائد خاصة بالحياة بعد
الموت" (٣)

(١) ديوان حاتم الطائي ، ص ٤٣ .

(٢) ديوان عمرو بن شأس ، ص ٥٠ .

(٣) ج . هـ - برستد ، انتصار الحضارة ، ص ٩١ .

أما اهتمام الجاهليين فقد كان مرتبطاً بالبقاء في ذاكرة الجماعة ، لأن هذه الحياة قامت على الترحال ، كما أنهم لم يكونوا أهل عمران وتشيد ولهذا فإن القبور تتساوى في هيئتها فلا يختلف قبر عن قبر.

يقول طرفة بن العبد : (١)

أرى قبر نحام بخيل بماله كقبر غوى في البطالة مفسد

ترى جثوتين من تراب عليهما صفائح صم من صفيح منضد

ولكنهم اعتقدوا بأن الميت تخرج منه هامة بعد موته ، وقد جاء في اللسان أن العرب كانت تقول : إن عظام الموتى ، وقيل : أرواحهم ، تصير هامة فتطير وقيل : كانوا يسمون ذلك الطائر الذي يخرج من هامة الميت الصدى" (٢) . وقد جاء أيضاً أن العرب كانت "تزعّم أن روح القتيل الذي لم يدرك بثأره تصير هامة فتزقو عند قبره تقول ، أسقوني ، فإذا أدرك بثأره طارت" (٣) ، ولا شك أن لهذا علاقة بتسمية الهامة الصدى . وكان الصدى هو هامة القتيل الظامئ إلى النار.

يقول أبو ذؤيب الهذلي : (٤)

وما أنفس الفتیان إلا قرائن تبين ويبقى هامها وقبورها

(١) ديوان طرفة ، ص ٥٢ - ٥٣ .

(٢) اللسان ، مادة هوم .

(٣) ديوان طرفة ، ص ٥٢ - ٥٣ .

(٤) ديوان الهذليين ، ص ١٥٦ - ١٥٧ .

وهذا يكشف عن أن تصورهم للنفس لا يرتبط بالهامة ، حيث إن النفس قرينة
تذهب كما تذهب القرائن وتبقى الهامة والقبور.

يصف أبو زيد الطائي ما تبقى من أخيه بعد موته فيقول : (١)

في ضريح عليه عبء ثقیل من تراب ، وجندل منضود
عن يمين الطريق عند صدی حر أن يدعو بالويل ، غير معود
صاديا يستغيث ، غير معاث ولقد كان عصرة المنجود

وتكشف الجملة الأخيرة ، عن إحساس الشاعر بالمفارقة والحيرة ، وكأنه يستبعد أن
يموت ذلك العظيم . والخنساء تتحدث عن الزمان وما تشعر إزاءه من مفارقة
فتقول: (٢)

أبقى لنا كل مجهول وفجعنا بالخالمين فهم هام وأرماس
ولا يبقى أمام الجاهلي في مواجهة هذا الفناء المحيط به ، غير أن يلتمس من أصحابه
أن يمروا بغيره فيذكروه ، ويذكروا حياته وأفعاله .

يقول المتلمس الضبي: (٣)

خليلي إما مت يوما وزحزحت منايكما فيما يزحزحه الدهر
فمرا على قري ، فقوما فسلما ، وقولا: سقاك الغيث والقطر ياقبرا
كأن الذي غيبت لم يله ساعة من الدهر والدينيا لها ورق نضر

(١) جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٦٠.

(٢) ديوان الخنساء ، ص ١٥٥.

(٣) ديوان المتلمس الضبي ، ص ٢٥٦ - ٢٥٧ .

ولم تسقه منها بعذب ممنوع برود حمته القوم رجاجة بكر
ولم يصطبح في يوم حر وقررة حميا فذهبت في مفاصله الخمر
ولم يرع العيس الكوانس بالضحي بأسرار مولى ، ألدته صفر

فالشاعر هنا يكشف عن المفارقة الضاربة في نسيج الوجود ، فهذا الذي قد أصبح رهين البلى في القبر ، كان يملأ الحياة حركة ، وكان يترع من كأسها وملذاتها ولم يبق أمام الشاعر سوى أن يطلب من صاحبيه أن يمرا فيسلما عليه في القبر ، وأن يدعوا لهذا القبر بالسقيا التي ترمز إلى الحياة ، وهذا يرينا ، أن الشاعر لا يعبا أو يهتم بما صار هو إليه ، فالدعاء هنا لقبر وليس للميت ، فالقبر هو الباقي ، ولهذا فإن الدعاء بالسقيا يتوجه إليه ولو كان يوم من الحياة بعد الموت ، لطلب أن يدعوا له بالخير أو الرحمة والراحة في قبره ، فقد أصبح جزءا من القبر ، ومجرد جثة هامدة كالتراب . والبيت الثالث يكشف لنا عن استغراب الشاعر من الموت ، الذي ينتهي إليه الإنسان بعد حياة مملوءة بالحركة ، وكأنما الحياة لا بد أن تمتد وتمتد بالإنسان ، وإذا كان كففا لها قادرا على الأخذ بأسبابها ، "فالإنسان لا يموت دون أن يصدر حكما على حياته ، بل دون أن يكون قد وضع وجوده موضع التساؤل... وكان وجوده نفسه مهمة لا بد له وللآخرين من الحكم عليها ، وفقا لمعايير خاصة " (١)

يقول طرفة بن العبد : (٢)

فلولا ثلاث هن من حاجة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودي

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، ص ٢٣٥ .

(٢) ديوان طرفة ، ص ٥٠ - ٥١ .

فمنهن سبقي العاذلات بشربة كميت متى ما تعل بالماء تزيد
وكرى إذا نادى المضاف مجنبا كسيد الغضا نبهته المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب بيهكنة تحت الطراف الممدد

وكأننا هنا بإزاء نظرة ترى وجوب الحياة للفارس الذي يحيا الحياة بجدها ولهوها ،
وهي نظرة تقترب من نظرة الخنساء التي ترى وجوب الحياة للشرفاء الحالمين حيث
تقول: (١)

إن الزمان وما يفنى له عجب أبقى لنا ذنبا واستؤصل الراس
فهي ترى أن الزمن يسير على غير المعقول وعلى غير ما نتظر من استمرار الحياة
للرءوس ، وذوى الشرف ، وأصحاب المجد ، وسلبها من الأذنان ، والعامه من غير
ذوي الشأن والحسب . والنابهة يرى أنه ما دام ممدوحه النعمان قد مات ، فليس لأحد
من الناس أن يرجو الخلود ، وكأننا به يقرر أن من يستحق الخلود والحياة قد مات ،
فليس لمن لا يستحقون الحياة أن يأملوا في الخلود. يقول النابغة : (٢)

وإن امرأ يرجو الخلود وقد رأى سرير أبي قابوس يغدي به عجز
وهكذا يصبح الإنسان في مواجهة قوة غير حكيمة ، بل قوة تقترب بالشر ، لأن من
يستحق الحياة لا يحياها ، حيث تعاجله منيته ، وفي الوقت يطول العمر بمن لا يستحق

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٥٥ .

(٢) ديوان النابغة ، ص ١٩٤ .

الحياة ، من وجهة نظر الجاهلي ، وينتج عن ذلك إحساس بمكر الدهر وخداعه واقتترانه بالشر .

يقول أبو دؤاد الإيادي : (١)

والدهر يلعب بالفق والدهر أروغ من ثعاله

ويصل الأمر بالجاهلي إلى تصور نفسه يقامر المنية على الحياة والموت

يقول النابغة الذبياني : (٢)

ونحن نرجي الخلد إن فاز قدحنا ونهرب قدح الموت إن جاء قامرا

ولو أنهم كانوا يرون وجود قوة منظمة ومدبرة للكون ، لما وصل بهم الأمر إلى مثل هذه الصورة . وهكذا نرى أن الشاعر الجاهلي ظل في مواجهته للزمن عاجزا عن تقديم رؤية شاملة للحياة والموت ، فتنتهي شاعرة كالخنساء إلى حقيقة أنه (٣)

لا خير في عيش وإن أملا والدهر لا يبقى له باقية

ويتنهي شاعر آخر إلى التصريح بالأثر السيئ للموت في هذه الحياة.

فنرى محمد بن كعب الغنوي يقول : (٤)

لقد أفسد الموت الحياة وقد أتى على يومه علق على جنب

(١) ديوان أبي دؤاد ، ص ٣٣٣.

(٢) ديوان النابغة ، ص ٦٨.

(٣) ديوان الخنساء ، ص ٢٦٤.

(٤) ديوان النابغة ، ص ١٩٤.

ويقول عدي بن زيد : (١)

إن للدهر صولة فاحذرهما	لا تنامن قد أمنت الدهورا
قد يبيت الفتى صحيحا فيردى	بعد ما كان آمنا مسرورا
إنما الدهر لين ونطوح	يترك العظم واهيا مكسورا
لا أرى الموت يسبق الموت شيء	نغص الموت ذا الغنى والفقيرا

فالدهر والموت قرينان ، ولهما أثرهما السيئ على الوجود كله ، ولهذا فسين العظة الكبرى هي التي نستخلصها من الدهر . يقول عدي بن زيد : (٢)

كفى زاجرا للمرء أيام دهره تروح له بالوعاظات وتغتدي
لقد وجدنا الشاعر الجاهلي نفسه في تلك الصحراء الممتدة يواجهه هذه القوة
الطاغية التي تترصده ، فتفسد عليه حياته وتنغص عليه عيشه . وكان عليه أن يختار لنفسه
، ولبنى مجتمعه السلوك الأمثل ، من خلال رؤيته للحياة والموت ، فانطلق من الوعي
بحقيقة الموت ، يدعوهم للحياة المثلى . فإذا كان طلب المرء للخلود أمرا مستحيلا ،
كما نرى في قول عبيد بن الأبرص : (٣)

ما تبتغي من بعد هذا عيشة إلا الخلود ولن تنال خلودا

(١) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٨ .

(٢) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٥ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٢ .

وإذا كانت السعادة الحقيقية لا تكون إلا مع الإحساس بالخلود ، وعدم انقطاع العيش ، فإن ما يتمخض عن الإحساس بالتناهي واستحالة الخلود ، يدفع الإنسان إما إلى الإغراق في طلب اللذة ، أو الإغراق في زهد العيش والعزوف عن الحياة ، أو التوسط بين هذين الطرفين المتناقضين ، وقبول الواقع ، وتحقيق الذات بأسلوب معتدل ، ومقبول من الجماعة ، فعبيد بن الأبرص يقول : (١)

تزود من الدنيا متاعاً فإنه على كل حال خير زاد المزود
فالتزود من الدنيا بالمتاع هو الممكن الوحيد إزاء الموت والفناء . ويتخذ امرؤ القيس من مقولة الفناء منطلقاً للدعوة إلى التزود بالملذات فنراه يقول : (٢)

تمتع من الدنيا فإنك فان من النشوات والنساء الحسان
من البيض كالآرام والأدم كالدمي حواصنها والمبرقات الرواني
وتتكامل النظرة عند طرفة بن العبد ، فنراه يتخذ من استحالة الخلود منطلقاً للمتعة والحياة اللاهية .. فما دام الإنسان لن ينال الخلود ، ما دامت الحياة قصيرة ، والعيش كنزاً ينقص كل ليلة فإن على المرء أن يروي نفسه في حياته ويشبعها من ملذات الحياة يقول طرفة : (٣)

ألا أيهذا الزاحري أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدي
فإن كنت لا تستطيع دفع مني فذربي أبادرها بما ملكت يدي
كريم يري نفسه في حياته ستعلم إن متنا غدا أينما الصدى

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٠ .

(٢) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٠٦ .

(٣) ديوان طرفة ، ص ٥٠ - ٥٢ .

فالرؤية عند طرفة تنطلق من رؤية الذاتية التي بناها على تأمله للكون والحياة ،
فجعل من قناعاته بنقص العيش مبررا لما يدعو إليه من سلوك لاه ، ولما يدعو إليه من
إغراق في الملذات .

إن طرفة نموذج لكثير من الشعراء الذين يطلون حبا في الحياة أو يغرقون في طلب
اللذة هربا من شقاء هذه الحياة سواء أكان شقاء واقعيا ، يقول أستاذنا الدكتور
عفت الشرقاوي في تفسيره لمذهب طرفة — إنه "مذهب يميل إلى اقتناص لذة الحياة
خوفا من ضياعها ويأسا من دوامها ؛ فلعل من تحقيق اللذة انتصارا على الموت ، ذلك
أنه إذا كان الموت — كما يصوره الجاهلي — هو نهاية الوجود الإنساني والتوقف عن
ممارسة الحياة بكل متعتها ، فإن الموقف الوجودي للشاعر الجاهلي إنما يبرز عنيفا في تحديه
للموت والفناء بالغوص عن لذائذها ، لا حبا في اللذة — بوصفها لذة — ولكن حبا في
الحياة وتعلقا بها ، وكراهية في الفناء الذي تتوقف به ممارسة هذه اللذات (١) .

(١) د. عفت الشرقاوي ، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ، ص ٢٨٧ .

ثانياً : الرثاء

ويتصل بقضية الإنسان والزمن ، رثاء الشاعر لمن مات من أحبابه ، أو العظماء من قومه وممدوحيه ، حيث نجد الشاعر يقدم لهم رثاء ، يرسم من خلاله صورةً للإنسان يستحق الحزن على موته ، والجزع من أجله ، ومعنى آخر إنسان نافع محبوب .

ولا شك في أن لنماذج الرثاء أثرها في وعي الجماعة ، فهي صور للإنسان الذي يستحق الثناء عليه ، هذا الثناء الذي يمثل نوعاً من التخليد له بعد الموت ، من خلال إبراز قيمته وقدرته على تحقيق القيم .

يقول حاتم الطائي (١) :

إن البخیلَ إذا ماتَ يتبعه سوءُ الثناءِ ويحوي الوارثُ الإبلا

فاصدقُ حديثك إن المرءَ يتبعه ما كان يبني إذا نعشه حُملا

فالشاعر معني بتأكيد مسؤولية الإنسان عن تخليد ذكره ، بفعل ما يستوجب الثناء عليه بعد موته ، حتى ولو كان إنفاق كل ما يملك دون حساب لوارث أو غيره . وهذه الزعة لها جانب سلمي وآخر إيجابي ، فالكرم فضيلة يقابلها تبديد المال ، كذلك نجد أن الدعوة تمثل نوعاً من الإسراف الذي يتجاوز الكرم دون اهتمام بوارث .

(١) ديوان حاتم الطائي ، ص ٣٨ .

يقول النمر بن تولب (١) :

أعاذلُ إن يُصْبِحَ صَدَاىِ بِقَفَّـرَةٍ بعيداً ونآنسي صاحبي وقريبي
تَرَى أن ما أَبْقَيْتُ لم أَكُ رَكْبُهُ وأن الذي أَمْضَيْتُ كان نصيبي

فالعلاقة قائمة على أساس ما يربط الميت بأهله بعد موته ، حيث ينصرفون عنه إلى شعورهم وهي نظرة تتسم بالعداء تجاه الأحياء جميعاً ، ولهذا فإن المرء أن يفني ماله من أجل خلود ذكره والتمتع بملذات الحياة ، فلا يترك بعده شيئاً لوارث ، بل إن من واجبه أن يفني ماله من أجل حضرة مليئة يحقق فيها وجوده الموقوت ، ولو كان هناك إيمان بنوع من الحياة بعد الموت أو بوجود قوة حكيمة تضمن سرمدية الوجود ، لما كان الإنسان في حاجة ملحة إلى أن يذكره الأحياء ويهتموا به بعد موته ، لأنه سيكون في حضرة أخرى تتحقق بوجود هذه القوة العاقلة المدبرة للكون .

ومن هنا يصبح المال حقاً للوارث حيث إنه مال الله يورثه من يشاء من الخلق، ويرثه عن الميت من يستحق الميراث ، أما في إطار النظرة الجاهلية للكون والزمن وللحيلة والموت ، فإن الميت يحمد له ما أفناه من المال طلباً لخلود الذكر ، ولا يحمد له ما أبقى من هذا المال لأهله وبنيه .

وعلى الرغم من ذلك فإنهم قد أحسوا بأن هذا التخليد للذكر لا يخلق خلوداً حقيقياً . يقول زهير (٢) :

(١) ديوان النمر بن تولب ، ص ٤٠ .

(٢) ديوان زهير ، ص ٢٨٢ .

لو كان يخلد أقوام بمجدهم أو ما تقدم من أيامهم خلدوا

ونستطيع أن نقول إن الرثاء كان يلي حاجات اجتماعية ، بوصفه نوعا من تخليد الميت ، والإشادة به والثناء عليه ، إلى جانب كونه فنا يعكس رؤية الشاعر .

وقد يكون الرثاء مرتبطا بشعيرة دينية أو متصلا بـجذور أسطورية ، فكارل بروكلمان يرى أن الكاهن كان يسمى بالشاعر " أي العالم ، لا بمعنى أنه كان عالما بخصائص فن أو صناعة معينة ، بل بمعنى أنه كان شاعرا بقوة شعره السحرية ، كما أن قصيدته كانت هي القلب المادي لذلك الشعر .

وكذلك الأغاني القصيرة ، التي يرددها البدائي في المواقف الكبرى للحياة الإنسانية ، من حالات السرور أو التهمج ، كانت غايتها في الأصل أن تحدث آثارا سحرية " (١) .

كما يرى أن غاية الرثاء الأصلية كانت أيضا هي السحر "فقد كان الغرض من المراثية أن تطفئ غضب المقتول وتنهاه أن يرجع الحياة فيلحق الأضرار بالأحياء الباقين. ولكن هذا المعنى تلاشى تقريبا في الجزيرة العربية أمام الشعور الإنساني بالحزن المحض " (٢)

(١) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ج ١ ص ٤٦ .

(٢) نفس المرجع ص ٤٧ - ٤٨ .

وإذا كنا نلاحظ أن لأن الرثاء قد تخلص من سيطرة الأسطورة - فإننا قد لاحظنا أيضاً أن ذلك قد اقترن بنضج هذا الفن ، حيث أصبح الشاعر معنياً بتقديم المراثيات المطولة الجيدة .

وقد استطاع كثير من الشعراء أن يخلدوا بعض من رثوهم ، ومثال ذلك مراثيات النابغة الذبياني ، وكذلك رثاء أعشى باهلة أو الخنساء ، ودريد بن الصمة ، وكعب بن سعد ، وسعدى بنت الشمردل ، ومتمم بن نويرة - لإخوانهم ، كذلك رثاء أبو ذؤيب الهذلي لأبنائه .

وإذا كان الرثاء تخليداً لإنسان مات ، فهو أيضاً تخليد لقيم إنسانية واجتماعية اقترنت بهذا الإنسان ، أو أراد لها الشاعر أن تقترب به ، فكل صفة من الصفات التي يقدمها الشاعر لمن يرثيه ، تقترب بفضيلة من الفضائل ، وهي فضائل تمثل البنية الأساسية للإنسان النافع حياً ، وهي فضائل يذكر بسببها إذا مات .

هذا فضلاً عن أن الرثاء يعبر عن فضيلة إنسانية تتصل بالمبدع نفسه وهي الوفاء لإنسان فارق عالم الأحياء . ولكن الذي نلاحظه أن الشاعر لا يتقيد بالإطار الواقعي لشخصية المراثي وإنما ينحو إلى رسم الصورة المثالية له . وقد لاحظ شاعر قديم أن الناس يكونون من مات ويشيدون بذكره ، في الوقت الذي كانوا لا يولونه رعايتهم في حياته ، فنرى عبيد بن الأبرص يقول (١) :

لأَعْرِفَنَّكَ بَعْدَ الْمَوْتِ تَذْذِئِي وَفِي حَيَاتِي مَا زَوَّدْتَنِي زَادِي

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢٥ .

كما نلاحظ أن الشعراء كانوا في رثائهم معينين بإبراز أثر فقدان الميت بالنسبة للأحياء ، وغالباً ما يرتبط ذلك بالاستفهام الذي يكشف الشاعر من خلاله عن إحساس بنوع من التصدع في البنيان الاجتماعي .

يقول المهلل بن ربيعة (١) :

أَكْلِبُ مَنْ يَحْمِي الْعَشِيرَةَ كُلُّهَا أَوْ مَنْ يَكُرُّ عَلَى الْخُمْبَسِ الْأَشْوَسِ
مَنْ لِلْأَرَامِلِ وَالْيَتَامَى وَالْحَمَى وَالسِّفْرِ وَالرُّمَحِ الدَّقِيقِ الْأَمْلَسِ

وتقول الخنساء (٢) :

فَمَنْ لَقَرَى الْأَضْيَافَ بَعْدَكَ إِنْ هُمْ فَنَاءَكَ حَلُّوا ثُمَّ نَادَوْا فَأَسْمَعُوا
وَمَنْ لِمِهِمْ حِلٌّ بِالْجَارِ فَادِحٍ وَأَمْرٌ وَهِيَ مِنْ صَاحِبٍ لَيْسَ يَرْفَعُ
وَمَنْ لَجْلِسٍ مَفْحَشٍ لِحَلِيسِهِ عَلَيْهِ بِجَهْلٍ جَاهِلٌ يَتَسَرَّعُ

فهذا الاستفهام يكشف عن حيرة الشاعر الحقيقية أو النموذجية عند رثائه عزيزاً أو عظيماً ، فالإنسان النافع لا بد أن يمثل خسارة جسيمة في قومه حين يفقدونه .

ومن نماذج الرثاء التي نرى أن نقف أمامها لنبين كيف تلتحم وسائل الأداء الفني للموضوع والموضوع نفسه على نحو يجعل منهما شيئاً واحداً ، عينية أبي ذؤيب التي يرثي فيها بنيها ، والتي نرى أنها نموذج للرثاء الذي يتصل بموقف الشاعر من الزمن والموت ،

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٧١ .

(٢) ديوان الخنساء ، ص ١٦٠ .

حيث إن هناك مريثات تقترب من نماذج المدح ، ولا تظهر فيها تجربة الفقد ظهوراً عميقاً كما نرى في هذه المريثة .

يقول أبو ذؤيب الهذلي (١) :

أَمِنْ الْمَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ ؟
قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لْجَسْمِكَ شَاحِباً
أَمْ مَا لْجَنْبِكَ لَا يَلَامُ مَضْجَعاً
فَأَجَبْتُهَا أَنْ مَا لْجَسْمِي أَنَّهُ
أَوْدَى بَنِيَّ وَأَعْقَبُونِي غَصَّةً
سَبَقُوا هَوِيَّ وَأَعْنَقُوا لَهْوَاهُمْ
فَغَيَّرَتْ بَعْدَهُمْ بَعْيشٍ نَاصِبٍ
وَلَقَدْ حَرَصْتُ بَأَنْ أَدَافِعَ عَنْهُمْ
وَإِذَا الْمَنِيَةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا
فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَانَ حِدَاقَهَا
حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرُوءَةً
لَا بَدَّ مِنْ تَلَفٍ مُقِيمٍ فَانْتَظِرْ
وَلَقَدْ أَرَى أَنْ الْبُكَاءَ سَفَاهَةٌ
وَلِيَأْتِيَنَّ عَلَيْكَ يَوْمٌ مَرَّةً
وَتَجْلِدِي لِلشَّامِتِينَ أَرْيَهُمْ
وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغِبَتْهَا
كَمْ مِنْ جَمِيعِ الشَّمْلِ مَلْتَثِمِ الْهَوَى

والدهرُ ليسَ بمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ
مَنْذَ ابْتَدَلْتَ وَمِثْلَ مَالِكَ يَنْفَعُ
إِلَّا اقْضُ عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ
أَمْضَى بَنِيٍّ مِنَ الْبِلَادِ فَوَدَعُوا
بَعْدَ الرِّقَادِ وَعِصْرَةَ لَا تَقْلَعُ
فَتُخَرَّمُوا وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
وَإِنْ خَالَ أَنِّي لَأَحِقُّ مُسْتَتَبِعُ
فَلِإِذَا الْمَنِيَةُ أَقْبَلَتْ لَا تَدْفَعُ
أَلْفَيْتَ كُلَّ مَيْمَةٍ لَا تَنْفَعُ
سَلِمْتَ بِشَوَاكِ فَمَهْيَ غُورٍ تَدْمَعُ
بَصْفَا الْمَشْرِقِ كُلِّ يَوْمٍ تَقْرَعُ
أَبَارِضَ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى الْمَصْرَعُ
وَلَسَوْفَ يُولَعُ بِالْبُكَاءِ مَنْ يَفْجَعُ
يَكِي عَلَيْكَ مَقْنَعاً لَا تَسْمَعُ
أَنِّي لَرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أَتَضَعُّعُ
وَإِذَا تَرَدَّدَ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ
بَاتُوا بِعَيْشٍ نَاعِمٍ فَتَصْدَعُوا

(١) ديوان الهذليين ، ص ١-٤ ج ١ .

فلئن بهم فَجَعَ الزمانِ وريه إني بأهلِ مودتي لمفجعُ
والدهرُ لا يَقي على حدثانه في رأسِ شاهقةٍ أعزِ ممنعُ
والدهرُ لا يَقي على حدثانه جون السراة له جدائد أربع

بدأ الشاعر قصيدته بمطلع استفهامي يعبر من خلاله عن استغرابه لمسلكه فيسأل نفسه ، أمن المنايا وريها تتوجع ، والدهر لا يرجع عما تكره إلى ما تحب ، والاستفهام يوحي بالإنكار وقد جاءت الشطرة الثانية تعميقاً لهذا الإنكار والاستغراب.

ثم نراه يجري حواراً بينه وبين زوجته يصور خلاله ما ألم به من ألم بعد موت أبنائه. والاستفهام يؤدي وظيفة بيان ما لحق به ويكشف عن إنكار زوجته لألمه وعذابه ، وهو يتصل بالموضوع اتصالاً وثيقاً . وعلى الرغم من تكرار الاستفهام في عبارات تكشف عن مأساة الشاعر في تفصيل ، فإنه قد قدمه في عبارات مركزة . فقوله: " ما لجسمك شاحباً ؟ " يركز الصورة التي يبدو عليها الشاعر بعد فقد أولاده ، أما قوله " منذ ابتذلت " فإنه يلخص ما ألم به من ألم بعد موت أبنائه . والاستفهام يؤدي وظيفة بيان ما لحق به ، ويكشف عن إنكار زوجته لألمه وعذابه ، وهو يتصل بالموضوع اتصالاً وثيقاً . ثم يأتي البيت الثالث مصوراً معاناته من خلال الاستفهام والقصر ، كما نجد الشاعر يستخدم ما يسميه البلاغيون رد الإعجاز على الصدور وفي البيت في صياغة جيدة تكشف عن الألم الذي يعانيه الشاعر . ويستخدم الشاعر في البيت الرابع " إيجاز الحذف ، فعندما يقول : أن ما لجسمي أنه .. ننتظر قوله أنه قد أصابه ما تقولين ، لكنه استغنى عن ذلك ليقدم السبب مباشرة فيقول : أودي بني البلاد فودعوا .

ولا شك أن تتابع الأفعال قد أبرز حركة الحدث . ثم نراه يكرر في البيت الخامس الفعل (أودي) مما يبرز الفكرة المتسلطة على نفس الشاعر وهي فكرة هلاك أبنائه ، ثم نراه يتبع الفعل بنتيجته (أودي بني وأعقبوني غصة) وهكذا تتتابع الأفعال مصورة آلام

الفقد . ويستمر الشاعر في استخدامه للأفعال في البيت السادس والسابع حيث تتتابع مصورة الحدث في حركة واضحة تزيد من حدته (سبقوا ، وأعنقوا ، فتخرموا ، فغسرت ، وإخال أني لاحق) ويحيى تكرار لفظة هوى مضافة لضمير المتكلم المفرد مرة ، وضمير الغائبين مرة أخرى ، فيحدث نوعا من الطباق الصوتي والمعنوي ، ويمثل (تخرموا) لما لحق بأولاده في إيجاز فالمعنى هو (أخذوا واحدا واحدا) وينتهي البيت السادس بتخليص للأساس الذي تتحرك الأحداث من خلاله (فلكل جنب مصرع) فما حدث لأولاده هو سنة الحياة والوجود . أما الفعل غير وهو يعني بقى فإنه يصور ما لحق به حيث يحمل دلالات أخرى ، فغير بمعنى مكث وغير الجرح أي اندمل على فساد ثم بعد البرء ، وغير أي علاه الغبار وأغبرت الأرض أجذبت (١)

وعندما تصل هذه الموجة النفسية إلى غايتها وينحسر مدها ، يبدأ الشاعر في حديث يمثل موجة ثانية تتصل بما قبلها ، ولكنها تشكل وجها آخر للتجربة وللجدل بين الإنسان وعالمه ، فعلى الرغم من وجدانية التجربة الشعرية ، فإن الفكر يضبطها ويوجهها فكير محدد بحيث تظل نوعا من رؤية العام من خلال الخاص ، أو تظل تفسيراً للكون والحياة من خلال حدث واقعي ، فنراه يقول :

ولقد حرصت بأن أدافع عنهم	فلماذا المنية أقبلت لا تدفع
وإذا المنية أنشبت أظفارها	ألفيت كل تميمة لا تنفع

ففي هذين البيتين صورتان ورؤية تتصل بسلوكين للإنسان : الصورة الأولى : صورة المنية وكأنها جيش أو إعصار لا قبل لأحد بدفعه ، والثانية صورة وحش كاسر لا يجدي في دفعه شيء ، أما الرؤية فلأنها تتصل بمحاولة الإنسان حماية أولاده ، وكأنه يرى

إمكانية دفع الموت عنهم ، وقد أبان الشاعر عدم جدوى ذلك السلوك ، والثاني استخدام الرقي دفعاً للموت ، وأوضح عدم نفعها ، والشاعر يستخدم إذا الفجائية في البيت الأول ليكشف عن مباغطة المنية للإنسان ، ثم يستخدم إذا الشرطية في البيت الثاني ليفسر ما قدمه في البيت الأول . وإذا تأملنا نهاية البيتين نجد تطوراً في التجربة والرؤية فقوله : "لا تدفع" يتصل بالمنية قبل وقوعها ، أما قوله "لا تنفع" فإنه يتصل بالمنية بعد وقوعها ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى حقيقة أن هذه الرقي لا تنفع أبداً . ولا شك أن الصورتين اللتين قدمهما الشاعر للمنية تكشفان عن ضراوتها ، ولا عقلانيتها في نفس الوقت .

وتنحسر الموجة الثانية ليعود الشاعر مصوراً آلامه التي أعقبت موت أبنائه:

فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ جِدَاقَهَا سَلِمْتَ بِشَوْكِ فَهِيَ عَوْرٌ تَدْمَعُ
فالصورة تكشف عما أصابه ، فهو يبكي بكاء متواصلاً ، حتى كأن عينيه قد سلمت بشوك . ثم ينتقل إلى ما أصابه كلية فيقول:

حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَـرُورَةٌ بِصِفَا الْمَشْرِقِ كُلِّ يَوْمٍ تَقْرَعُ
فقد جعل نفسه حجراً تقدحه المصائب لتشعل به نيرانها . وينتهي الشاعر من ذلك كله إلى تلك الحقيقة التي تنتظر الأحياء جميعاً:

لَا بَدَ مِنْ تَلْفٍ مُقِيمٍ فَانْتَظِرْ أَبَارِضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى الْمَصْرَعُ
ويكشف في هذا البيت عن إحساس بالموت ، فالتلف أو الهلاك مقيم يترصد الإنسان ، ويأتي الأمر والاستفهام ليقدم حقيقة أن الموت لا بد واقع ، فبأي أرض كان الإنسان لا بد أن يكون المصراع ، والحقيقة هنا تتصل بحقيقة سبقت حيث قرر الشاعر أن (لكل جنب مصرع):

ويتنقل الشاعر مصوراً التناقض الذي ينتظم الوجود بعـامة وتجربته
بخاصة فيقول :

ولقد أرى أن البكاء سفاهةً ولسوف يولع بالبكاء من يفجعُ
وليأتين عليك يوم مـرةً ييكي عليك مقنعاً لا تسمعُ

فعلى الرغم من انه يرى البكاء سفاهة ، فإن من يفجع لا يجد مناصاً من البكاء .
فالإنسان يضطر إلى فعل ما يعرف عدم جدواه . وهذا الذي ييكي على فقد أحبائه ،
سوف يأتي عليه يوم ييكي عليه الأحباب وهو ميت لا يسمع ، فالبكاء لازمة من لـوازم
تجربة الفقد.

وتجلدي للشامتين أريهم أني لـريب الدهر لا أتضعضُ
والمصدر (تجلد) من "تفعل وهو للتكلف" ^(١) ، فهو يظهر للشامتين تجلداً يتصل
بغير حقيقة ما يعاني ، فهو في الحقيقة ومتضعض لريب الدهر ، والفعل (تضعض) يمثل
صوتياً حدث الهدم النفسي والجسمي الذي أصابه بموت أبناؤه ، ونفي الفعل يتصل
بظاهر الأمر لا بخفيته .

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تردُّ إلى قليل تقنعُ
إن الحكمة هنا تلتئم مع البنية الموضوعية للنموذج ، فهو يرى قبل ذلك أن البكاء
سفاهة ، ولكنه يقرر أنه سوف يولع بالبكاء من يفجع .. وعلى الرغم من أن الحكمة
تتصل بقضية الموت وبالـحزن وفقد الأولاد ، فإنها تتجاوز هذه القضية مع تعبيرها
عنها — إلى تفسير حقيقة عامة تتصل بالنفس الإنسانية في جدلها مع واقعها.

(١) ابن مالك ، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، ص ١٩٨ .

ولا تستمد الحكمة قيمتها هنا من المعنى فقط ، وإنما من تلك الصياغة المحكمة
فالتكرار الصوتي - رغبة ، رغبته ، قليل يقتنع ، ثم استخدم صيغة اسم الفاعل رغبة
الذي يدل على شيء من الثبوت .. ثم الفعل (تقنع) الذي لا يصل إلى نفس الدرجة ، ثم
تقدم جواب الشرط الذي يخلص الجواب لحظياً من الشرط وكأنها حقيقة مطلقة ، ثم
اتصال الفعل (رغب) بضمير المخاطب الذي يؤكد به الشاعر مسؤولية الإنسان عن
ترغيبه لنفسه ، ثم بناء الفعل "ثُرِدُ" للمجهول ليؤكد أن رد النفس إلى القليل لا يكون
دائماً برغبة صاحبها أو بإرادته .

كم من جميع الشمل ملتئم الهوى باتوا بعيشٍ ناعمٍ فتصدعوا
هنا ينطلق الشاعر من قضية الموت والفناء الذي يشمل الوجود والأحياء جميعاً عبر
الزمن أو التاريخ ، فكمن من أقوام قد التأم شملهم وعاشوا ناعمين فتصدعوا وأصاهم
الموت والفناء.

فلئن بهم فَجَعُ الزمان ورِيهٌ لئنني بأهلٍ مودتي لمفجعُ
فإذا كان هذا هو شأن الزمن ، وإذا كان قد فجع بموت هؤلاء ، فإنني بأهل مودتي
لمفجع . ولا شك أن التكرار الصوتي والمعنوي في قوله فجع ، قد أظهر من خلال
الإيقاع أثر مصابه على نفسه.

والدهرُ لا يَبْقَى على حدثانه في رأسٍ شاهقة أعز ممنعُ
والدهرُ لا يَبْقَى على حدثانه جونُ السراةِ له جدائدُ أربعُ
هنا ينتقل الشاعر إلى قضية الموت وفاعلها ، وهو الدهر ، فأحداثه لا تبقى الوعول
الصم فوق المضاب الشاهقة ، ولا تبقى حمر الوحش القوية . وقد اتخذ الشاعر ذلك
للتعبير عن وقوع الأحياء جميعاً في قبضة الزمن.

وقد استطاع الشاعر أن يشكل تجربته الشعرية في إطار بحر الكامل تشكيلا متميزا ، واستطاع أن يبرز من خلال إيقاع هذا البحر والإيقاع الداخلي للأبيات إيقاعا نفسيا ، يعكس الفكرة المسيطرة عليه ، والإحساس الذي صاحب التجربة . أما الروى فإن حرف العين كان قاسما مشتركا لكثير من قصائد الرثاء ، والحديث عن الدهر ، نذكر منها عينية سعدي بنت الشمردل وهي من بحر الكامل ، تقول في مطلعها : (١)

أمن الحوادث والمنون أروع وأيت يلي كله لا أهجع
ونلاحظ أن بين هذه القصيدة وعينية أبي ذؤيب بعض أوجه الشبه .

وكذلك عينية متمم بن نويرة من بحر الكامل التي يقول في مطلعها : (٢)

صرمت زنية حبل من لا يقطع حبل الخليل وللأمانة تفجع
وللخنساء أربع قصائد عينية في رثاء أخيها صخر .

وبين هذه القصائد أوجه شبه واضحة ، مما يلفت نظرنا إلى أن الشعراء كانوا مرتبطين في المقام الأول بعالم الشعر ، حيث يشكلون من خلاله تجاربهم الخاصة .

أما الإيقاع الذي برز في تشكيل الشاعر لنموذجه ، فقد تمثل في تكرار بعض الألفاظ والحروف والحركات ، فإلى جانب تكرار حرف العين ، نرى تكرارا لحرف الميم والنون هما يتلائمان مع تجربة الحزن والفقد حيث يمثلان صوتيا للتجربة بما يشبه الأنين ، وقد استطاع الشاعر من خلال استخدامه للأفعال المبني للمعلوم والمبني للمجهول - من تشكيل نموذج تشيع فيه الحركة ، والأفعال تطرد على النحو : تتوجع ، تجزع ، ينفع ، قالت ، ابتذلت ، ينفع ، لا يلائم ، أقض ، أودي ، فودعوا ، أودي وأعقبوني ، لا تقلع ، فغيرت ، وإحال ، انشبت ، لا تدفع ، أنشبت ، لا تنفع ، سلمت ، تقرر ،

(١) الأصمعيات ، ص ١٠١ .

(٢) المفضليات ، ص ٤٨ .

وانتظر ، أرى ، يولع ، يفجع ، ليأتين ، يبكي ، لا تسمع ، أريهم ، لا أتضعضع ،
ورغبتها ، تقنع ، باتوا ، فنصدعوا ، فجع ، لا يبقى ، لا يبقى .

فحركة الأفعال واستخدامها الاستخدام المكثف المتميز ، جعل التجربة حياة معاشة ،
وخلصها من السطحية ، واقترب بها من التعبير الدرامي ، فالشاعر يواجه واقعة بتشكيل
فني يعكس المعاناة من خلال جدل مصاحب لرؤية فكرية واضحة ، تربط الحدث بالعبر .

فالذات والموضوع شيء واحد يتفاعلان معاً ، فتبدى الأحزان من خلال الرؤية ،
ويبدو العام من خلال الخاص ، والخاص من خلال العام ، ونرى المفارقات بين ما يجب
أن يكون ، وما هو كائن بالفعل . فهو يحرص أن يدفع عنهم المنيّة ، وهي تقبل لا
تدفع ، وهو يعلم أن البكاء سفاهة ، ولكنه يبكي ، لأنه قد فجع ، وهو يتوجع من
المنون ، ويعرف أن الدهر لا يعتب من يجزع ، وهو يظهر أنه لا يتضعضع وهو متضعضع
بالفعل . فالتجربة ذات أبعاد ، وهي تجربة كاملة شاملة بكل وقائعها الخاصة والعامة ،
وبكل وجوهها ومفارقاتها .

"فالتقدم الحرفي مجرد ترجمة موزونة لمقولات القيم المجردة ، أما التقدم الشعري - فهو
الصياغة المؤثرة التي تستوعب القيمة وتعرضها من خلال مظاهرها التي تبدى فيها" (١)

ويبدو أن الثنائية الفكرية قد سيطرت على الشاعر في تشكيله لنموذجه ، فالأفعال
والصيغ الاسمية ، تمثل موجات تعلو وتنحسر ، ولكنها موجات لا تضيق في فضاء النفس
ومتاهاتها بل تنتهي إلى نوع من التفسير الشعري ، بما يصنعه الشاعر ويقدمه من مقابلات
وردود .

فهو عندما يستفهم منكراً توجهه من ريب الدهر - يكون ذلك بسبب أن الدهر
ليس بمعتب من يجزع ، وعندما تسأل زوجته عن أحزانه وآلامه يرد بأن ذلك بسبب فقد

(١) د. جابر عصفور مفهوم الشعر ، ص ١٦٠ .

أولاده ، وعندما يصور نفسه في حرصه على الدفاع عنهم ، يضع نفسه في مواجهة المنية التي لا تدفع ، ثم يجعل المنية في مواجهة الرقي التي لا تنفع ، ثم يجعل ما ينتظر الإنسان إما بأرضٍ قومه أو بأرضٍ أخرى . والشرط في حديثه عن المنية يمثل شكلاً من أشكال هذه الثنائية.

إن هذه الثنائية تمثل نوعاً من السيطرة على هذه التجربة ، حيث تخلص الشاعر من ظاهرة التداعي والتلقائية ، ليقدّم لنا تجربة محكمة برؤية واعية ، لم تفقد العناصر المشكلة لها أثرها وفعاليتها . وإذا كان الشاعر قد نجح في استخدام الأفعال والصيغ الاسمية في تشكيله للنموذج ، فإنه قد نجح أيضاً في توظيف الصور البيانية في هذا النموذج ، فكل صورة منها تدخل في صميم البناء الشعري . ونجاح الشاعر هنا يذكرنا بقول أستاذنا شوقي ضيف : "كل قصيدة ينبغي أن تكون تجربة إنسانية متميزة تصلنا بحقائق المجتمع ، وحقائق الوجود تلك الحقائق التي لن يفرغ الأدباء من وصفها وبيائها ، بل سيظل كل أديب وشاعر يتناولها بطريقته أو قل ببصيرته وفطنته ، فيعرض علينا صورةً منها واضحة القصبسات ، قسمات المعاني والمشاعر ، قسمات من شأنها أن تجعل العمل الأدبي نموذجاً أصيلاً مستقلاً بذاته ، وإبداعاً فنياً بديعاً متفرداً بصفاته" (١)

لقد استطاع أبو ذؤيب الهذلي هذا التشكيل الفني لمأساته أن يواجهه ، واقعة وأن يلم شتات نفسه الضائعة المحطمة . فالنموذج الفني الذي قدمه نموذج إنسان يعاني آلام فقد أولاد ، ولكن ذلك يتم من خلال رؤية واضحة تتراكب فيها الواقعة الخاصة ، مع الإطار العام الذي تتحرك من خلاله أحداث الزمن والوجود . ففي مقابل عناصر السلب والهدم في النموذج ، نرى علامات إيجابية بناء وتبرير للأحداث وينتهي التوتر إلى ما يشبه القرار.

(١) د. شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، ص ١٩٠ .

ولهذا فإن النموذج - على الرغم من واقعيته واتصاله بالشاعر - ليس مجرد محاكاة أو تعبير عن الواقع ، وإنما هو تصوير حي من خلال تصور يحكمه ويضيف إليه .
ومن نماذج الرثاء التي تجمع بين تجربة الفقد وبين صورة المراثي عينية أوس بن حجر التي يقول فيها : (١)

أيتها النفس أجملِي جزعا	إن الذي تحذرين قد وقعنا
إن الذي جمع السماحة والنـ	جدة والحزم والقوى جُمعنا
الألمعي الذي يظن لك الظـ	ن كأن قد رأى وقد سمعنا
والمخلف المتلف المرزأ لم	يمتنع بضعفٍ ولم يمت طبعنا
والحافظ الناس في تحوط إذا	لم يرسلوا تحت عائد ربنا
وازدحمت حَلَقَتَا البطان بأقـ	وام وطارت نفوسهم جزعا
وعَزَّتِ الشَّمْلُ الرياح وقد	أمسى كميع الفئاة ملتفعنا
وشبه الهيدب العمام من الأـ	قوام سقبا مُلبساً فرعنا
وكانت الكاعب الممنعة الـ	حسناء في زاد أهلها سَبُعنا
أودي ، وهل تنفع الإشاحة منـ	شيء لمن قد يحاول البدعنا
ليبكك الشربُ والمدامة والـ	فتيان طُراً وطامع طمعنا
وذات هدم عارٍ نواشرها	تصمت بالماء تولباً جدعنا
والحي إذ حاذروا الصباح وقد	خافوا مغيراً وسائراً تَلِعنا

يتكون النموذج من ثلاثة أجزاء رئيسية ، يتمثل الجزء الأول في البيت الأول فقط ، حيث يطلب الشاعر من نفسه أن تتجمل في جزعها . والجزء الثاني يبدأ من البيت الثاني حتى العاشر وهو عبارة عن جملة طويلة ركنها الأول "إن الذي جمع .." أما الركن الثاني

(١) ديوان أوس بن حجر ، ص ٥٣ - ٥٥ .

"أودى .." قدم الشاعر بين ركني الجملة وصفا للمرثي ، أما الجزء الثالث فيتمثل في الأبيات الثلاثة الأخيرة ويشتمل على دعوة الشاعر بعض الناس أن يبكوا هذا الميت .

وفي الجزء الأول : يتخذ الشاعر من نفسه رمزا للحياة الإنسانية في مواجهة ما تحذره من أحداث الوجود ، ويدو البيت الأول صورة مركزة لهذا الجدل ، وهو المحور الأساس للقصيدة ، وقد ضرب الشاعر صفحا عن استخدام المطالع التقليدية سواء أكانت وقوفا أمام طلل ، أم مناجاة لمحوبة . ولم يكن ذلك بسبب أن الرثاء لا يتناسب مع المقدمات فهناك مقدمات غزلية لبعض قصائد الرثاء ، منها مقدمة دريد بن الصمة ، ومتمم بن نويرة ، في رثاء أخويهما ، وقد استطاعا أن يكشفوا من خلال هذه المقدمات عن جوهر التجربة واتخذوا من الجدل مع المحبوبة رمزا للحوار مع الحياة . ولهذا نرى من خلال استبطان الموقف الأساس للشاعر أن رثاء بمثابة وقوف أمام طلل الحياة ، فنحن هنا بإزاء شاعر يبكي ظاهرة الفناء من خلال بكائه لهذا الميت . فقول الشاعر : "أيها النفس أجلي جزعا" يذكرنا بامرئ القيس عندما وقف على الأطلال يبكي ويستبكي قائلا: (١)

وقرفا يا صحي على مطيهم يقولون لا تهلك أسي و تحمل

والشاعر في دعوته لنفسه أن تتحمل جزعا لا ينكر الحزن ، بل إنه يعترف ضمنا بضرورة الحزن والجزع ، إنه فقط يدعو نفسه أن لا تهلك أسي ، كما فعل رفاق امرئ القيس ، وكان هؤلاء الرفاق كانوا بمثابة الصوت الداخلي لامرئ القيس الذي ينكر عليه حزنه ، ولكن أوسا يسمعا هذا الصوت في حوار مع النفس ، وهو معني بإقناع نفسه بما يطلب ، وتعليل دعوته لها بالتجميل ، فيقول : إن الذي تحذرين قد وقع ، وهي جملة تكشف عن مشكلة الإنسان في مواجهة الوجود ، فالخوف من وقوع المحذور يمثل بانية أساسية من بواني النموذج الإنساني في مواجهة الدهر .

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٦٢ .

أما بالنسبة للجزء الثاني فإنه يمثل رابطة بين الجزء الأول والثالث ، حيث نرى أن وصف المرثى يمثل علة حزن الشاعر الذاتي ، والذي يرتبط رمزا بالحزن الجماعي الذي ختم به الشاعر نموذج ، فالجماعة تبكي فيه خصالا ومواقف يحمدها عليها صاحبها في حياته ، وبعد موته .

فقد وصف الشاعر ذلك المرثى بأنه ألمعي وهو الحديد القلب واللسان ، وعمق ذلك بقوله : الذي يظن لك الظن كأن قد رأى وقد سمع . وهي صورة لإنسان فطن ذكي ، وكأنه قد أوتي قوة خارقة تجعله يخترق الأستار ليعرف ماخبأه الزمن . ثم وصفه بالمخلف المتلف ، وهو الذي يتلف جودا وكرما ، ويخلف بنجدة واكتسابا ، أو هو الذي يتلف مالا في حياته ويخلف ذكرا حميدا بعد موته .

إن الإلتلاف صورة من صور القدرة على الفعل ، فالزمن يتلف الأحياء جميعا ولا بد من تلف مقيم ، ولهذا فإن هذه الصفة تتصل بجذور وجودية ، أما صفة المخلف فإنها أيضا تتصل بهذا الجدل الوجودي ، ففي مواجهة الفناء والإحساس بالتناهي والعدم تبدو صفة المخلف بانية أساسية لنموذج الإنسان المنتصر أو الذي يستطيع أن يتجاوز حدود عمره القصير ، فكل عظيم لا بد أن يمثل قيمة خالدة ، ولا بد لهذا أن يكون خالد الذكر ، ولهذا فإن النموذج الإنساني يتصل اتصالا وثيقا برؤية الإنسان للزمان والمكان ومواقفه من الوجود والمجتمع . أما صفة المزأ وهو الذي تناله الرزئيات في ماله أو نفسه أو أهله ، فإنها تؤكد التحام الفرد مع المجتمع والوجود ، كما أنها تكشف عن معاناة الإنسان . ثم تأتي صفة الحافظ الناس في القحوط متبوعة بوصف القحط والجذب الذي يصيب البيئة العربية في ذلك العصر وأثره على المكان والمجتمع ، وهي صفة تتصل اتصالا وثيقا بالمجتمع والوجود الإنساني بعامه ، فهو رجل نافع حافظ للناس ، وكأنه يقوم مقام الإله القديم واهب الخصب والحياة وحافظهما في تصور الجاهليين . أما هؤلاء الذين يطلب منهم الشاعر أن ييكموا الميت ، فأولهما الشرب والمدامة ، والبدء بهما يكشف عن

اهتمام بالخمر بوصفها وسيلة للمتعة سواء ارتبطت بالشعيرة أو لم ترتبط ، ويسدو أن طلب المتعة في ذلك المجتمع الصحراوي على بساطة هذه المتع ، كان أمرا جوهريا يضيف شيئا من البهجة على هذه الحياة التي تبدو وقد خلت من المغزى .

ويضيف الشاعر لمرثيته قيمة أخرى هي رعايته للأرامل والأيتام الذين سيكونه بعد موته لفقدانهم هذه الرعاية . ويختتم الشاعر قصيدته بأن يطلب من الحي أن يكوه وقت الشدائد ، حين يخافون أن يغير عليهم مغير ، وهذا يرتبط بصفة الحافظ الناس ارتباطا وثيقا . لقد عاش هذا المرثي بصفات وخصال تتفق والقيم الاجتماعية والإنسانية التي يقدرها الشاعر والمجتمع ، أو هو بمعنى آخر عاش حياته مثالا لما يجب أن يكون عليه الرجل ، ولهذا فإن ذكره باق بعد موته ، وكأن الإنسان عليه أن يعيش بعمق وقوة ليقهر الفناء الذي يتهدهه فيظل حيا في ذاكرة الجماعة بما قدم من فعل حسن . ويبدو الشاعر في رثائه لأحبابه وتخليده لذكرهم كأنه راث لنفسه ومخلد لها في مواجهة الفناء المحيط به وبقومه .

ومن الظواهر اللافتة في الرثاء الجاهلي أن الإطار العام لرثاء كثير من الشعراء الفرسان إخوانهم أو ذويهم الذين قتلوا في الحرب يتضمن وصفا لما أثر القتل من ناحية ، كما يشمل تهديدا ووعيدا للقاتل ، فضلا عن تصوير أثر الفاجعة على المجتمع ، وبخاصة النساء.

ومن ذلك قول المهلهل بن ربيعة في رثاء كليب : (١)

كنا نغار على العواتق أن ترى	بالأمس خارجة عن الأوطان
فخرجن حين سوى كليب حسرا	مستيقنات بعده هوان
يخمشن من أدم الوجوه حواسرا	من بعده ويعدن بالأزمان

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٦٢ - ١٦٣.

كان الذخيرة للزمان فقد أتى فقدانه وأخل ركن مكاني
يا لهف نفسي من زمان فاجع ألقى على بكلكل وجران
فلأتركن به قبائل تغلب قتلى بكل قرارة ومكان
قتلى تعاورها النسور أكفها ينهشنها وحواجل الغربان

فموت كليب قد أحدث صدعا في البنية الاجتماعية ، الأمر الذي جعل النساء يخرجن عن العرف فيظهرن حواسر ، لأنهن قد استيقن بعده بالهوان ، ولهذا يبدو طلب الثأر بمثابة محاولة لرأب الصدع الذي أصاب تلك النفوس بسبب الحادث ، وعلى الرغم من أن القتل هنا بسبب عدوان واقعي فإن الشاعر نسب الفعل للزمان ، فهو الذي أودى بالقتل ، ويبدو البيت الرابع محورا لهذا النموذج الذي قدمه المهلهل فقد كان كليب الذخيرة للزمان ، وهو وصف يجعل من المرثى قوة تواجه الزمن بكل ما يمثله من إضرار وإفساد ومن فناء ودمار ، ولهذا فإن فقدانه قد أخل بالبناء الحسى والمعنوي للشاعر والمجتمع ، لأنه بموته قد فقدت القوة التي تعين على تقلبات الأيام .

وإذا كنا نرى الفارس المهلهل بن ربيعة يتوعد بني تغلب لمقتل أخيه ، فإن شاعرا كأعشى باهلة لم يكن فارسا ، لا يسمعننا هذه النبرة التي يرددها المهلهل في هذه القصيدة أو في غيرها من القصائد ، حيث يكتفي أعشى باهلة بإظهار جزعه وصبره وشدة حزمه ، والدعاء على القاتل ، فيقول : (١)

فإن جزعنا فقد هدت مصيبتنا وإن صبرنا فإننا معشر صبر
إني أشد حزيمي ثم يدركني منك البلاء ومن آلائك الذكر
أصبت في حرم منا أختا ثقة هند بن أسماء لا يهني لك الظفر

(١) الأصمعيات ، ص ٩١ - ٩٢ .

إما سلكت سبيلا كنت سالكها فاذهب فلا يبعدنك الله منتشر
لو لم تخنه نفيل ، وهي خائنة ألم بالقوم ورد منه أو صدر
وراد حرب شهاب يستضاء به كما يضيئ سواد الطبخية القمر

فالشاعر يكتفي في مواجهة الحدث أن يعبر عن جزعه وجزع قومه مصورا أثر المصيبة عليهم ، فهم في مواجهة المصيبة معشر صبر ونراه يكتفي بأن يقول : سأشد حزامي ، وإن كان قد أدركني البلاء بموتك فقد أدركني بأفضالك الذكر الحسن . كما يخاطب قاتل أخيه هند بن أمية بأنه قد أصاب منهم أخا ثقة ، ثم يدعو عليه بأن لا يهنئ له الظفر . ولا شك أن ذلك يكشف ، ضمنا عن عجز الشاعر وقومه عن الانتقام لمقتل أخيه ، فهو لم يحاول أن يبرز أي محاولة للثأر من قاتليه ولا شك أن هذا لا يتوافق مع الروح السائدة في الشعر الجاهلي ، فالذي نراه في مراثيات المهلهل والخنساء يمثل صورة مقابلة لهذه الصورة حيث نرى دعوة للانتقام من القاتل واستنهاضا لهم القبيلة من أجل الثأر والانتقام .

وهناك ظاهرة أخرى في الرثاء الجاهلي حيث نرى أن الشاعر في تصويره لأثر الموت لا يقتصر على الإنسان فقط فردا كان أو جماعة ، بل يتخطاهم إلى الطبيعة من حوله فنرى الخنساء تقول في رثاء أخيها صخر : (١)

والشمس كاسفة لمهلكه وما اتسق القمر
والإنس تبكي ولها والجن تسعد من سمر
والوحش تبكي شجوها لما أتى عنه الخبر

فكأن الإنسان هو محور هذا الوجود ، فإذا مات تأثر الوجود كله لهذا الموت . وقد يكون هذا متصلا بمجذور أسطورية ترى وحدة الحياة ، وتتصور نوعا من إنسانية الطبيعة،

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٢٤ .

وقد يكون ذلك مظهرًا من مظاهر تصور أسطورية للإنسان ، فهو سيد هذا الوجود ، ولم يعد مجرد كائن ضعيف تستبد به عناصر الكون من حوله ، وتتحكم فيه .
وكثير من الشعراء معنيون في رثائهم أن يربطوا بين الموت والزمن ، وبين الحزن الإنساني والأحزان الوجودية لبعض الكائنات الأخرى .

تقول الخنساء : (١)

تذكرت صخرًا أن تغت حمامة متوف على غصن من الأيك تسجع
فظلت لها أبكي بعين غزيرة وقلبي مما ذكرتيه موجه
تذكرني صخرًا وقد حال دونه صفيح وأحجار وبيداء بلقع
أرى الدهر يرمي ما تطيش سهامه وليس لمن غاله الدهر مرجع
فإن كان صخر الجود أصبح ثاويًا فقد كان في الدنيا يضر وينفع
فغناء الحمامة أو بكائها رمز للحزن الأبدي ، حيث "تزعم الأعراب أنه ليس من حمامة إلا وتبكي على الشهيد ، وهو فرخ كان على عهد نوح مات ضيعة وعطشا" (٢)
فالحمامة بيكائها تذكرها أنها صخرًا ، والشاعرة تربط فجيعتها بالدهر الذي يرمي ولا تطيش سهامه ، وكأن المرأة والحمامة لا تملكان سوى الحزن كل واحدة على فقيدها الذي لا مرجع له . ويظل الإنسان الذي يضر وينفع هو الإنسان الذي يستحق الثناء عليه في حياته وبعد موته .

والخنساء في رثائها لأخيها صخر ، ترى فيه المثل الأعلى للسيادة والعظمة ولهذا فإنها تواجه الموت لائمة فتقول : (٣)

مالذا الموت لا يزال مخيفًا كل يوم ينال منا شريفًا
مولعا بالسراة منا فما يأ خذ إلا المذهب الغطريفًا

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٦٣ - ١٦٤ .

(٢) الأصمعيات ، ص ٧٤ .

(٣) ديوان الخنساء ، ص ١٦٨ - ١٦٩ .

فلو أن المنون تعدل فينا فتنال الشريف والمشروفا
كان في الحق أن يعود لنا المو ت وإن لا نسومة تسويفا
أيها الموت لو تجافيت عن صخر لألفيته نقيفا عفيفا
عاش خمسين حجة ينكر المن كرقينا ويذل المعروفا

وعلى الرغم من هذه المواجهة واللوم الظاهري فإن النموذج يكشف عن نوع من الافتخار المقنع بالموت ، فالموت مولع بالسراة ، ولا يأخذ إلا المهدب الغطريف ، فالسادة والعظماء هم الذين يموتون ، أما الذين يبقون أحياء فهم الأذئاب ، وكأننا بالخنساء تهجو كل الأحياء في مواجهة موت أخيها ، وكأنهم قد أصبحوا لها خصوما. ولهذا نراها تقول: (١)

إن الزمان وما يقني له عجب أبقى لنا ذنبا واستوصل الراس
أبقى لنا كل مجهول وفجعنا بالخالسين فهم هام وأرماس
وإذا كان هذا يكشف عن نفور من الأحياء ، فإنه يكشف عن محاولة لرأب الصدع النفسي في مواجهة شماتة بعض الأهل ، وانصرافهم عن الانتقام من قاتلي أخيها.
وهكذا نرى أن الرثاء يتصل بقضية الزمن من ناحية ، وبنموذج الإنسان في الشعر الجاهلي من ناحية أخرى . فليس الرثاء مجرد إظهار للحزن والتفجع ، وإنما هو تشكيل فني متميز لنموذج إنسان مات ، يستحق الحزن عليه بما له من مآثر ، وبما مثله من قيم خلال حياة مليئة بالفعل .

ومن اللافت للنظر أنه بين المدح والرثاء وشائج قوية ؛ حيث نرى كثيرا من نماذج الرثاء تصور المرثي في إطار الكمال الإنساني ، كالممدح تماما ، وإن كانت دوافع المدح تختلف عن دوافع الرثاء ، وقد أشرنا إلى أن المدح كان ينتظم كثيرا من فنون الشعر الجاهلي كالفتخر والرثاء ، حيث نرى الشاعر يقدم في إطار الفتخر القبيلة المثالية من

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٥٥ .

خلال نفس الرؤية ، ولكن بعض الشعراء قدموا في الرثاء صورة لتجربة الفقد ، كما رأينا في عينية أبي ذؤيب ، وبعض قصائد الخنساء ، أما في أكثر قصائد الرثاء فإن الشاعر يبدو وكأنه يقدم مدحة لهذا الميت على الرغم من إظهار حزنه لموت هذا الفقيد.

ومن النماذج التي قدمتها الخنساء في رثاء أخيها رائيتهما من بحر البسيط ، وهي من نماذج الرثاء التي تقتزن فيه تجربة الفقد بالمدح ، فنراها في مطلع القصيدة تظهر حزنها على أخيها ، ولا نراها تستخدم مقدمات طلبية أو غزلية كما نرى عند بعض الشعراء ، وهذا يكشف عن سيطرة واقعة الموت عليها بصورة لم تجعلها تفكر في شيء غيرها ، وعلى الرغم من ذلك - فإننا نراها تقدم نموذجاً جيداً ، فالخنساء من شواعر العرب اللاتي شهدن بالسبق والتجويد ، وقد قال لها النابغة عندما أنشدته شعرها والله لولا أن أبابصير ، يعني : الأعشى أنشدني أنفا لقلت إنك أشعر الجن والإنس (١)

والصورة التي قدمتها لأخيها في مرثيها هي أوفى وأكمل صورة قدمها شاعر لممدوح أو مرثى في الشعر الجاهلي . وهي تربط ما حدث لأخيها بجمالية الموت ، وبالدهر الذي لا يبقى إنساناً على حال .

أما ما قالته في وصف أخيها فمنه قولها : (٢)

قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم	نعم المعمم للداعين نصار
صلب النحيزة وهاب إذا منعوا	وفي الحروب جري الصدر مهصار
مشى السبني إلى هيجاء مضلعة	له سلاحان أنياب وأظفار
فما عجول على بؤ تطيف به	لها حنينان إصغار وإكبار
ترتع ما رتعت حتى إذا أذكرت	فإنما هي إقبال وإدبار

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٣٤٤ .

(٢) ديوان الخنساء : ٧٥ - ٨٤ .

لا تسمن الدهر في أرضٍ وإن رتعت
يوماً بأوجد مني يوم فارقت
وإن صخراً لكافيناً وسيدنا
جلد جميل الحيا كامل ورع
حمالُ ألويةٍ هباطُ أوديةٍ
لم تره جارةٍ يمشي بساحتها
ومطعم القوم شحماً عند مسغهم
قد كان خالصي من كل ذي نسب
جهمُ الحيا تضيء الليلَ صورته
مُورثُ الجَدِّ ميمون نقيته
فرع لفرع كريم غير مُوتشِب
طلق اليدين بفعل الخيرِ ذو فَجَرٍ
ليكنه مقتر أفسنى حريته
ورفقه حار هاديهم بمهلكة

فإنما هي تحنان وتَسْجَارُ
صخر وللدهر إحلاء وامرارُ
وإن صخراً إذا نشتو لنحارُ
وللحروب غداة الروع مسعارُ
شهادُ أنديةٍ للجيش جرارُ
لريةٍ حين يخلي بيته الجارُ
وفي الجدوب كريم الجَدِّ ميسارُ
فقد أصيب فما للعيش أوطارُ
آبؤه من طوال السمك أحرارُ
ضخم الدسيعة في العزاء مغوارُ
جلد المريرة عند الجمع فخارُ
ضخم الدسيعة بالخيرات أمارُ
دهر وحالفه بؤس وإقارُ
كان ظلمتها في الطخية القارُ

فالخنساء تجمع لأخيها صفات السيادة والفروسية في إطارها الاجتماعي والحربي ،
فهو بطل في السلم ، وهو بطل في الحرب ، ولهذا فإنها تقدم السيادة على كل الصفات
فتقول : (قد كان فيكم يسودكم) ولكنه ليس مجرد سيد إنه نعم المعمم المسود ،
ثم تحقق له صفة الإغاثة والنصرة ، لما لهما من قيمة اجتماعية ، فهو (للداعين نصلر) ولا
شك أن تقلد المسند يؤكد المعنى ، كما أن صيغة المبالغة تكشف عن تفوق صخرٍ في
ميدانِ النصر . ثم يأتي وصفها بأنه (صلب النحيظة) مقدمة لوصفها له (وفي الحروب
جرى الصدر مهصار) وهو وصف تستدعيه طبيعة العصر فالصلابة والجرأة والقدرة
على الفتك بواني أساسية لنموذج الفارس الجاهلي ، واختتام البيت بصيغة المبالغة مهصار

يجعل القافية مرتبطة بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت ، ويحقق لها دورها في تأكيد المعنى بوصفها النهاية البارزة للوزن في البيت.

وإذا كانت الخنساء قد اختارت لأبيات هذا النموذج جملة من صيغ المبالغة فإنها أيضا قد نجحت في اختيار قوافي النموذج الأخرى بصورة واضحة مما جعل الأبيات أشبه بموجات متوالية مترابطة في آن واحد.

والوصف بالقوة والجرأة والفتك تستدعي رموز هذه الصفات من عالم الشراسة والتوحش الذي يقترن بالنموذج الأصلي للأب ، ولهذا نجدها تشبه مشية أخيها بمشية النمر (السبني) في سيره إلى الحرب . ثم نجد الشاعرة تستخدم ما يسميه البلاغيون بالتوشيع ، وقد عرفه العلوي في الطراز بأنه "عبارة عن أن يأتي المتكلم بمثنى يفسره بمعطوف ومعطوف عليه" (١)

ثم تكرر هذا النمط في خمس أبيات متوالية في تشكيل إيقاعي يسميه البلاغيون بالتطريز وهو عند العسكري "أن يوتي في أبيات متوالية من القصيدة بكلمات متساوية في الوزن فيكون كالطراز في الثوب" (٢) . ولم نقف في الشعر الجاهلي على هذا النمط من المحسنات البديعية وإن استخدم الشعراء الجاهليون ما يسمى بالتوشيع وقد استطاعت الخنساء من خلال استخدامها للتطريز أن تربط بين صورتين مختلفتين : صورة أخيها في قوته وتفرسه ، وصورتها في حزنها على فقده ، فنراها تقول :

مشى السبني إلى هيجاء معضلة	له سلاحان أنياب وأظفار
وما عجول على بو تطيف به	لها حنينان : إصفار وإكبار
ترتع ما رتعت حتى إذا أدكرت	فإنما هي إقبال وإدبار

(١) العلوي : الطراز ، ج ٣ ، ص ٨٩.

(٢) أبو الهلال العسكري : الصناعتين ، ص ٣٣٩.

لا تسمن الدهر في أرض وإن رتعت فإنما هي تحنان وتسجار
يوما بأوجد مني يوم فارقني صخر وللدهر إحلاء وإمرار

ولا شك أنه إلى جانب هذا الإيقاع المتجانس حققت الشاعرة للأبيات نوعاً من التماسك والترابط بين المعاني جاء نتيجة لهذا التكرار المتدفق من المحسنات ، كما نلاحظ أن الشاعرة قد عمدت إلى نوع من الترادف في قولها : أنياب وأظفار ، تحنان وتسجار . كما عمدت إلى المطابقة بين إصغار وإكبار ، إقبال وإدبار ، إحلاء ، وإمرار ، وقد عمقت المعنى باستخدامها للترادف كما أنها قد أبرزت المتناقضات الكامنة في أعماق الشعور والمائلة في الوجود من خلال استخدامها للطباق ، وهذا النمط من الهندسة اللفظية يكشف عن دارية وخبرة ، كما يكشف عن موهبة وإحساس متدفق ، الأمر الذي لم يجعل العناية بالنسق اللغوي والإيقاعي عائفاً يعوق التجربة ، بل إن هذه الهندسة اللغوية قد انتظمت التجربة وطورها ، فالحنساء بعد أن وصفت أخاها بأنه يمشي كالنمر (له سلاحان أنياب وأظفار) وأرادت أن تنتقل إلى تلك المفاضلة التمثيلية التي جعلت فيها الناقة معادلاً موضوعياً لها في حزنها على أخيها - أحست أن هذه النقلة قد تحدثت نثراً في البناء الفني ، فاستخدمت هذا النمط من التنسيق الصوتي الذي حقق ترابطاً للتجربة ، وفي نفس الوقت ساعد على تطويرها ، فوصفها بأنه له سلاحان يرتبط بصورة البطل التي تشكلها ، أما تفصيلها (أنياب وأظفار) فإنه يتصل بصورة النمر ، ويرمز إلى ما يرتبط بهذه الصورة من تفرس وتوحش . وأما حديثها عن الناقة العجول التي مات ولدها بأن لها حنينان إصغار وإكبار فإنه يكشف عن صورة حزن هذه الناقة في إيجاز ودقة ، فإصغار : الحنين إذا خفضته وإكباره إذا رفعته ، أما وصفها لهذه الناقة الشكلية بقولها : (فإنما هي إقبال وإدبار) فقد لخص صورة القلق ، حتى إنها جعلت الناقة من شدة الاضطراب حركة خالصة ، ثم جاء قولها : (فإنما هي تحنان وتسجار) متراكباً مع قولها لا تسمن الدهر في تلك الأرض التي أصابها مطر الربيع ، كما أنه يمثل تعليلاً له ،

كما أن الوصف يعمق من صورة القلق والهزال ، فقد أصبحت تخانا خالصا ، وقد جاء المصدر تسجار تعميقا للمصدر السابق . فالتسجار : زيادة في الحين والتطريب الذي تحدثه الناقة عند حزنها . ولا شك أن القصر في الجملتين قد قام بوظيفة مهمة حيث ساعد في تركيز صورة الحزن التي أرادت الشاعرة أن تقصر الناقة عليها ، وتخصرها في إطارها ، ثم جاء قولها : (وللدهر إحلاء وإمرار) متراكبا مع حدث الفقد وما تبعه من حزن ومفسر له . كما أن ترتيب المصدرين قد اتفق مع التجربة .

ونرى الخنساء تقدم بعد ذلك بيتين متماثلين في البناء فتقول :

وإن صغرا لكافينا وسيدنا وإن صغرا إذا نشتا لنحار
وإن صغرا لمقدام إذا ركبوا وإن صغرا إذا جاعوا لعقار

فهي تستخدم (إن) واللام لتأكيد الجملة كما تستخدم إذا مع الفعل الماضي المسند إلى واو الجماعة ، وتختتم البيتين بصيغتي مبالغة ، ويعكس البيتان حضورا لصخر الذي تكرر اسمه في كل شطر ، مما يكشف عن سيطرته على وعي الشاعرة ، وهي تقدم من خلال هذا التكرار جملة من الصفات الحميدة ، فهو كافيههم ومعينهم في مواجهة الأحداث سواء أكانت عدوانا من الغير أم من الطبيعة . وهذا التكرار يكشف عن طبيعة نراها في قصائد الرثاء حيث نرى بعض الشعراء يميلون إلى السيطرة على التجربة من خلال أنماط متوازنة ينتج عنها إيقاع متماثل كما نرى في هذين البيتين.

وتستطرد الخنساء بعد ذلك في وصف أخيها ، فتصفه بأنه (أغر أبلج تأتم الهداة به) وهي صورة ترتبط بالعبود القديم الذي كان يهدي الناس في الظلمات في التصور الجاهلي ويأتي تشبيهها له بأنه (علم في رأسه نار) متراكبا مع هذا الوصف ، وفي هذا التشبيه إيغال فقولها "كأنه علم يتم" المعنى به ، وهو التشبيه بما هو معروف بالهداية ، فإنها جعلت أخاها جبلا مشهورا يتوجه إليه ، ولا يخفى أمره على قاص ولا دان . ثم لما

أرادت المبالغة لم تقنع بذلك ، وأردفته بقولها (في رأسه نار) فجعلته بعد أن كان علما
يشار إليه معلما بعلامة يعرفه كل من يراه " . (١)

ولا شك أن هذا الوصف قد كمل الصورة التي أرادت الشاعرة أن تقدمها في إطار
فكرة الهداية ، ثم وصفته بعد ذلك بأنه (جلد) أي قوى شديد ، ولا شك أن القوة تمثل
قيمة إنسانية مطلقة ، وإن برزت في العصر الجاهلي . ثم وصفته بأنه (جميل الحيا كلمل ورع)
فحققت له صفة الجميل بعد أن وصفته في إطار الجليل ، وهذا الوصف ينقلنا إلى ما جاء
بعد ذلك ، حيث نراها تصفه بأنه (جهم الحيا تضيء الليل صورته) ولو أنها وصفته أنه
جميل الحيا لكان ذلك أكثر تناسبا مع الصفة التي تلتها بالإضافة لا تتناسب مع الجهمية ،
ولكن الشاعرة فيما يبدو كانت واقعة تحت سيطرة الشعور بالتناقض من ناحية ، ومن
ناحية أخرى بدت وكأنها تريد أن تقول إن أخاها في الوقت الذي يبدو وجهه كالخا
باسرا مخيفا ، فإن هذا لا يتناقض مع جماله ، فإن صورته مع جهامته تضيء الليل ...
وتنتقل بعد ذلك إلى وصفه بأنه (للحروب غداة الروع مسعار) وقد وجدنا أن صفة
(مسعار) تمثل بانية أساسية من البواني الموضوعية لنموذج الفارس المحارب في العصر
الجاهلي . وبعد ذلك نراها تستخدم نمطا من التقسيم في وصفها لأخيها في بيتين ورد
الأول في صلب القصيدة وورد الثاني فيما رواه العسكري كما أشار شارح الديوان
فتقول :

حمال ألوية ، هباط أودية شهاد أندية ، للجيش جرار

نحار راغية ، ملجاء طاغية فكاك عانية ، للعظم جبار

فكل شطرة من البيتين تنقسم إلى قسمين متماثلين ، كما أنها تستخدم ست صيغ
للمبالغة منها خمس صيغ على وزن فعال ، وصيغة واحدة على وزن مفعال ، كما أنها

(١) شرح ديوان الخنساء : ص ٨٠ .

استخدمت ثلاثة جموع على وزن أفعلة ، وثلاثة أسماء على وزن فاعلة ، وحقت بهذا الاستخدام إيقاعاً متماثلاً ومتنوعاً في نفس الوقت كما أن تكرارها لصيغ المبالغة قد حقق ما أرادته لأخيها من تفوق .

وقد سبقها تأبط شراً إلى هذا النمط من التقسيم وإلى المعنى في قوله : (١)

حمال ألوية شهاد أندية قوال محكمة جواب أفق

وهذا يلفت نظرنا إلى أن الخنساء وغيرها من شعراء عصر البعثة وما قبله ، كانوا معنيين بالتوسع في وسائل الأداء الفني لدى الشعراء السابقين ، كما يلفت نظرنا إلى أن الفنان يتجه إلى عالم الشعر في المقام الأول ، بصوغ من خلاله تجربته في إطار القيم الموروثة .

وتنتقل الخنساء بعد ذلك إلى تشكيل آخر تخلع من خلاله على أخيها صفة الحياء والعفاف والكرم متخذة من نفي المسلك الذي يتعارض معها وسيلة لإثبات الصفة المنشودة ، فلا تراه جارة بمشي إليها برية حين تخلو دارها ، ولا يرى يأكل ما في بيته ، وإنما هو دائماً بارز للضيوف يرحب بهم ، وعندما يصل الوصف غايته تعود إلى نفسها قائلة : إنها قد اختارته وخلص له ودها فإذا كان قد أصيب فما للعيش بعده أوطار .

ثم تنتقل إلى وصفه بالرمح الرديني ، والإسوار الذهبي ، وحين تستوفي لأخيها أكثر ما رآته من صفات القوة والشجاعة والكرم والعفاف والجمال والجلال تقرر أنه (مورث المجد ، ميمون النقية ، فهو فرع لفرع كريم غير مخلوط الحسب) وهي صفات كان الجاهليون يحرصون على توفيرها للنموذج الإنساني حيث يبدو الاعتداد بالنسب وكرم المنبت ، بمثابة قيمة أساسية من قيم المجتمع الجاهلي ، حيث تسيطر العصبية على بنية هذا المجتمع .

(١) موسوعة الشعر العربي : ص ٩٢ .

وتضيف الخنساء إلى نقاء النسب وكرم المنبت بعض الصفات التي تستوفي بها الإطار الموضوعي للنموذج فتصف أخاها بأنه ضخم الدسيسة (أي العطية) وجلد المريرة كناية عن العزم وإبرام الرأي ، ثم جاء وصفها له بأنه عند الجمع فخار ، بمثابة تنويع لما سبق ، وقد كان الفخر بالشمال والأفعال نمطا سائدا في المجتمع الجاهلي . ثم تصفه بعد ذلك بأنه طلق اليدين بفعل الخير ذو فجر كناية عن الكرم وسعته وشموله . ثم يأتي وصفها (بالخيرات أمار) جامعا للصفات التي قدمتها . وهي حين تصل إلى الغاية من الوصف تطلب أن يبيكه الفقير الذي أصابته أحداث الدهر ، وأن يبيكه الرفاق إذا ضلوا طريقهم في الظلام ، ولا شك أن هذا يتصل بما سبق أن وصفته به من الكرم والهداية في ظلمات الليل. والنموذج يقدم لنا رجلا متفردا يستحق التقدير في حياته لصفاته وأفعاله التي يحمدها عليها حيا وميتا ، كما يمثل محاولة لتخليد ذكر المرثى بعد موته .

وهي تقدم نموذجا للرجل الكامل في إطار الرؤية الشعرية ولهذا فإن موت هذا الرجل قد أحدث صدعا في البناء النفسي للشاعرة ، وفي البناء الاجتماعي لقبيلته ، وقد استطاعت الخنساء أن تقدم نموذجا جيدا من خلال ما وفرته لنموذجها من قيم فنية وعناصر موضوعية ، تكشف عن رؤية واعية ، جسدت من خلالها صورة ذلك البطل الكامل الذي فقدته.

ثالثا : تجربة الشيخوخة

ويتصل بمشكلة الزمن ، مشكلة على جانب من الأهمية هي مشكلة المشيب أو الشيخوخة ، وهي مرحلة من العمر تتسم بالضعف والعجز ، وعدم القدرة على تحقيق الذات ، وتقترن بالانتهاء.

ولهذا يجد الإنسان نفسه في هذه المرحلة يجتر ذكرياته ، ويتشبت بماضيه ، ويصبح نوبا لأحلام اليقظة التي لا يجد غيرها ميدانا لتحقيق الذات ، وتعويض ما فات ، فنجدته يشيد بالماضي وبما حققه أيام شبابه ، ولهذا نراه كثيرا ما يبكي هذا الشباب الغارب ، الذي كان فيه أشد قوة وقدرة على الفعل .

ويصور القرآن الكريم رحلة الإنسان في الوجود قوله تعالى "الله الذي خلقكم من ضعف ثم جعل من بعد ضعف قوة ثم جعل من بعد قوة ضعفا وشيبة يخلق ما يشاء وهو العليم القدير" (١)

"والحق إننا إذا كنا نخشى الشيخوخة ، فذلك لأنها قد ارتبطت في أذهاننا بمعاني التحقيق ، والانتهاء وفوات الأوان ، والشيخوخة كما يقول ألدريه موروا .. هي الشعور بأنه قد فات الأوان ، وأن اللعبة قد انتهت وأن المسرح من الآن فصاعدا — قد أصبح ملكا لجيل آخر" (٢)

لكن الخوف من الشيخوخة يتصل بمعنى أكثر أهمية وهو تحقيق الذات "والواقع أن الخوف من الشيخوخة إنما هو في جوهره تعبير عن إحساس المرء بأنه لم يستطع أن يحيا

(١) سورة الروم ، الآية ٥٤ .

(٢) د. زكريا إبراهيم مشكلة الحياة ، ص ١٨٨ .

حياة منتجة وبالتالي فإنه رد فعل يقوم به ضمير الفرد ضد عملية التشويه الذاتي التي مارسها في نفسه" (١) .

فالإنسان الذي يجد هوة كبيرة بين ما كان يرجوه لنفسه في حياته من خير ، وبين ما حققه بالفعل ، يشعر بخيبة وحسرة وإحباط ، لأن ما أراده لم يتحقق ، ولا سبيل إلى تحقيقه في الشيخوخة ، وهنا يصبح الضعف مقابلا للقوة التي تمثل قيمة إنسانية ولأن القوة تأكيد مليء تام للوجود الشخصي" (٢)

ولهذا فإن حياة الوجود البشري في جانب من جوانبها - رفض لهذا الضعف ، وسعي دائم من أجل العمل على سلبه أو إنكاره أو تجاوزه" (٣) فإذا ما أصبح الإنسان عاجزا عن ذلك فإن الإحباط يكون حليفه .

وإذا كان الوجوديون يصفون الإمكانيات الإنسانية بوجه عام بأنها إمكانيات غير ممكنة ، فإن هذه الصفة تتأكد بوجه خاص في مرحلة الشيخوخة ، حيث يجد الإنسان نفسه عاجزا عن تحقيق أية إمكانيات ، ولهذا يصبح الوجود الإنساني في هذه المرحلة متسما بالجمود والثبات ، تحيط به برودة وكآبة ، لأنه يقترب بالخوف من الموت والفناء ، والعجز عن تحقيق الذات .

"وإذا كان ثمة شيء أشد مرارة على النفس من الموت نفسه ، فهو إحساس المرء بأنه سوف يموت ، دون أن يكون قد عاش حقا وكم من أناس يموتون ، دون أن يكونوا قد ولدوا أصلا" (٤)

(١) نفس المرجع ، ص ٢٥٤ .

(٢) ، (٣) نفسه ، ٢٥٤ .

(٤) د. زكريا إبراهيم مشكلة الحياة ، ص ١٨٧ .

فالشاعر أوس بن حجر يتمثل رحلة حياته فيقول : (١)

كان الشباب يلهينا ويعجبنا فما وهبنا ولا بعنا بأرباح

إنها رحلة خاسرة لم يتحقق فيها ما يجعل المرء يرضى عنها - وبخاصة إذا كانت الرحلة إلى لا شيء ، ولا ترتبط بغاية ثم تنتهي إلى فناء أبدي :

وقد يتوهم المرء أنه قد قضى وطره من الحياة ، ولم يبق له فيها مأرب ، وهو وهم يرتبط بماض يرضى عنه ، أو يظن أنه راض عنه هذا الرضى يصدر عن تحقيق أفعال ينظر إليها من زاوية الفرد ، أو الجماعة ، نظرة تقدير واحترام .

ويقول قيس بن الخطيم في معرض الفخر ، بعد أن عدد مآثره ، ومآثر قومه ، وما حققه من مأرب وأجناد : (٢)

متى يأت هذا الموت لا تبق حاجة لنفسي إلا قد قضيت قضاءها
وكانت شجا في الحلق ما لم أبوها فأبت بنفس قد أصبت دواءها

ولكن الصورة العامة بتجربة الشيخوخة ترتبط بعدم الرضا ، والنفور من المشيب.

يقول عدى بن زيد العبادي : (٣)

نزل المشيب بفوده لا مرجبا ورأى الشباب مكانه فتجنبنا
ضيف بغيض لا أرى لي عصرة منه هربت فلم أجد لي مهربا

(١) ديوان أوس ، ص ١٤ .

(٢) ديوان قيس بن الخطيم ، ص ٤٩ - ٥٠ .

(٣) ديوان عدى بن زيد ، ص ١١٣ .

فالمشييب والموت يترصدان الإنسان وكان الهرم صورة من صور الموت .

يقول النمر بن تولب : (١)

فإن المنية من يخشها	فسوف تصادفه أينما
وإن تتخطاك أسبابها	فإن قصارك أن تهدما

ويقول ربعة بن مقروم : (٢)

ولقد أصبت من المعيشة لينها	وأصابني منه الزمان بكل كل
فإذا وذاك كأنه ما لم يكن	إلا تذكره لمن لم يحل
ولقد أتت مائة على أعدها	حولا فحولا لا بلاها مبتل
فإذا الشباب كمبذل أنضيته	والدهر يبلي كل جدة مبذل

عاش الشاعر الحياة بمسراتها ولذاتها ، وبقسوتها وخشونتها ، ولكن ذلك كله قد مضى ، وكأنه لم يكن ، ولم يبق منه غير تذكره ، فقد مرت عليه مائة عام ، فإذا الشباب كثوب أبلاه ، وهكذا الدهر يبلي كل جديد . إن كل شيء يذهب ، وكل جديد يبلى ، ولا يبقى شيء جديد أبداً ، والدهر فقط هو الجديد الذي لا يهرم ، فهو — كما عرفه الجاهليون ، الجديدان ، والأجدان ، والأزلم الجذع ؛ لأنه جديداً أبداً .

فالإنسان فقط هو الذي يهرم ويبلى والوجود ماض في طريقه لا يهرم ولا يبلى . الإنسان هو الذي ينتهي إزاء إحساس بلا تناهي الوجود . فالنسيان يغشي كل شيء ،

(١) ديوان النمر بن تولب ، ص ١٠١ .

(٢) الأغاني ، ج ٢٢ ص ١٠٤ (الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

والهرم والفناء يتهددان الإنسان ، والشاعر في تصويره لمرور عمره يصور الحياة كالبلاء ، ويدعو ألا يتلى بها أحد ، ثم يخلص إلى الحقيقة التي تنتظم الوجود (والدهر يلي كل جدة مبتلى) فتأتي متراكبة مع الصورة تراكباً واضحاً.

إن مشكلة الإنسان في شيخوخته — على الرغم من أنها متصلة بالزمن — فإنها تبرز بصورة أكيدة على صعيد البنية الاجتماعية ، فالتواصل بين الفرد والمجتمع كثيراً ما لا يتحقق في مرحلة شيخوخته ، فنرى عالماً للشيوخ ، وعالماً آخر للشباب ، فإذا كان الشيوخ يمتلكون الحكمة والتجربة وليس أمامهم غير وقت قصير يحققون فيه ما يطمحون إليه ، فإنهم لا يمتلكون القوة والقدرة على الإنجاز ، ولهذا يشعرون دائماً بالإحباط الذي يترتب عن العجز عن تحقيق ما يصبون إليه.

فالشباب ينظر كثيراً إلى الشيخ نظرة تنم عن شيء من العداوة ، وكأنما يخشى أن يسلبه هذا الشيخ فرصته الوحيدة على العمل وتحقيق الذات ، وما زالت عبارة "يريد أن يحيا زمنه وزمن غيره" تتردد على الألسنة في مواجهة بعض المواقف التي يبدو فيها الشيخ شديد الطموح .

ولهذا ترتبط الشيخوخة بالإحباط والذلة ، ويظهر لنا هذا من وصف شاعر لهذه الحياة بأنها ذليلة ، لأنه يحياها بين فتیان أقوياء قادرين على الفعل ، وينتهي الشاعر إلى حقيقة أن الموت خير من هذه الحياة الذليلة : ولا شك أن معاناة الإنسان في شيخوخته تتمخض عن الإحساس بالفناء الذي يقترن بالعجز ، وانصراف الناس عن المرء في حياته ، وملاذتهم ، مما يجعله يقع فريسة الحصر النفسي ، فها هو النسيان يحيط به في حياته ، فما باله إذا مات وأصبح رهين القبر .

ولهذا يشعر الإنسان في شيخوخته بالاغتراب إذا طال به العمر ، وانقطع عن أقرانه :
يقول حاطب بن مالك النهشلي : (١)

وماذا ترجى من حياة ذليلة تعمرها بين الغطارفة المرد
وأنت لقي في البيت كالرأل مدنف وقد كنت سباقا إلى غاية المجد
وللموت خير لامرئ من حياته يدب ديبا في المحلة كالقرد

لقد استخدم الشاعر من الوسائل الأسلوبية التي أبرزت تجربته ومعاناته ، فالاستفهام يكشف عن يأسه وقنوطه ، ويتضمن نفيا لأي رجاء في حياة مقبولة في الشيخوخة ، وقد ألفت جملة الحال التي جاءت بعد الواو في البيت الثاني ظلها على هذا اليأس ، حيث شبه نفسه بأنه لقي لا قيمة له ، ولهذا فإن ما خلص إليه قد جاء مؤكدا باللام (للموت خير) وقد استخدم الشاعر المقابلة في تصوير معاناته على النحو التالي :

حياة ذليلة .. بين الغطارفة المرد
وأنت لقي كالرأل .. كنت سباقا إلى المجد
الموت خير .. من حياته .. كالقرد

وهذا يكون الشاعر قد أبرز المتناقضات في الحياة من خلال هذه التجربة الواقعية .

إن تجربة الشيخوخة في الشعر الجاهلي تبدو تجربة أصيلة ، حيث نرى الشعراء في تصويرهم لتجارهم ينصرفون عن ذلك الأسلوب الفخم ، فيصفون المعاناة من خلال رؤية لها جانب كبير من الصدق ، وإن كانوا في بعض المواقف يهربون إلى أحلام اليقظة يصورون من خلالها قدرتهم على تحقيق الفعل ، من خلال مغامرات ترتبط بالخيال أكثر مما ترتبط بالواقع .

(١) المعمرين والوصايا ، ص ٣٧ .

يقول عبيد بن الأبرص : (١)

زعمت أنني كبرت وأني	قل مالي وضمن عني الموالي
وصحا باطلاي وأصبحت كهلا إن	لا يوازي أمثالها أمثالي
رأتني تغير اللون مني	وعلا الشيب مفرقي وقذالي
فبما أدخل الخباء على مهـ	ضومة الكشح طفلة كالغزال
فتعاطيت جيدها ثم مالت	ميلان الكئيب بين الرمال
ثم قالت فدى لنفسك نفسي	وفداء لمال أهلك مالي
فارفضي العاذلين واقني حياء	لا يكونوا عليك حظ مثالي

ففي مواجهة العجز والحرمان وانصراف المرأة يتخيل الشاعر نفسه قادرا على مواصلة النساء ، فيقدم صورة لمغامراته التي تبدو وكأنها نوع من الإغراق في حلم اليقظة.

وعلى الرغم من أن كثيرا من الشعراء حاولوا في حديثهم عن الشيخوخة أن يصفوا جانباً من هذه المغامرات ، بعد تصويرهم لمعاناتهم ، فإن تجربة الشيخوخة في هذا الجانب تبدو على جانب كبير من الصدق والأصالة ، على العكس من تلك المغامرات.

يتذكر أبو كبير الهذلي الشباب في مشييه متحسرا متسائلا : هل عن شبيهه من معدل ؟ وهو يبدأ كل قصائده التي وصلت إلينا بمطلع متقارب ، فنراه يقول في لاميته من بحر الكامل : (٢)

أزهير هل عن شبيهة من معدل	أم لا سبيل إلى الشباب الأول
أم لا سبيل إلى الشباب وذكره	أشهى إلى من الرحيق السلسل
ذهب الشباب وفات مني ما مضى	ونضا زهير كريهي وتبطلي

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ١٣ .

(٢) ديوان الهذليين ، ص ٨٨ - ٨٩ ج ٢ .

ويقول في رائيته من بحر الكامل : (١)

أزهير هل عن شبيه من مقصر أم لا سبيل إلى الشباب المدبر
فأعجب لذلك فعل دهر واهكر فقد الشباب أبوك إلا ذكره

ويقول في فائيته من بحر الكامل : (٢)

أزهير عن شبيه من مصرف أم لا خلود لبازل متكلف

ويقول في ميمته من بحر الكامل : (٣)

أزهير هل عن شبيه من معكم أم لا خلود لبازل متكرم

وربما كان هذا الترتيب الذي وردت به أربع قصائد ، متوافقا مع التجربة الشعرية للشاعر إذا جاز لنا أن نقومها بمنطقنا .

ففي المطلع الأول نجده مرتبطا بالشباب الأول ويسأل عن السبيل إلى هذا الشباب ، فذكره أشهى إليه من الرحيق السلسل ، ومعنى هذا أن الذكر لم يبلغ من الشاعر مبلغ اليأس ، وأن المشيب لم تطل إقامته بساحة الشاعر حتى نلمح في تذكره أسفا وحسرة ، ولكننا نلمح ظلالة من الألم في مطلع القصيدة الثانية يرتبط بالشباب المدبر ، وفقد الشباب وفعل الدهر ، وفي المطلع الثالث والرابع لم يعد الشاعر يستفهم عن العودة إلى الشباب ، وإنما عن الخلود ، ويمثل هذا نقلة وجدانية وفكرية لافتة للنظر . إن ذكر الشباب لا يأتي إلا بعد رحيله ولهذا يقترن بالحسرة والأسف فمرحلة الشباب مرحلة تبلور فيها مشاعر الإنسان فيستحضر الماضي والمستقبل ويصبح بين أسف على ما قد

(١) نفس المرجع ، ص ١٠٠ - ١٠١ .

(٢) نفسه ، ص ١٠٤ .

(٣) نفسه ، ص ١١١ .

مضى ، وخوف مما سيأتي ، ولهذا فإن الإنسان يعيش في هذه المرحلة مشكلة حياته كلها بل مشكلة وجوده بأسره .

والذي يلفت نظرنا هو ذلك الاستفهام المتكرر في مطالع القصائد ، وهذا يكشف لنا عن أن الشاعر لا يمل من الاستفهام حتى في القضايا التي انتهى فيها الشاعر إلى قرار ، فمن من الناس لا يعرف استحالة العودة للشباب بعد المشيب ، ومع ذلك نراه يستفهم عن إمكانية العدول عن المشيب ، ويستفهم عن السبيل إلى الشباب الذي مضى .

وهذا الاستفهام المتكرر يكشف عن أن الإنسان في نزوعه نحو الخلاص من قهر الزمان — على الرغم من علمه باستحالة الرجوع إلى الشباب واستحالة الخلود — لم يئس تماماً من تحقيق ذلك الأمل أو هو لم يتخلص تماماً من أسر ذلك الصوت الداخلي الذي يلازم تجربته في مواجهة الزمن ، إن هذا الاستفهام يرتبط برغبة خفية في مواجهة المستحيل ، تلك الرغبة التي تمثل جوهر المأساة ، فالإنسان يرفض الاستسلام حتى في القضايا البديهية التي لا تقبل الجدل.

إن جملة الاستفهام بما تحمله من شحنة تعبيرية تمثل محاولة لإطلاق الضوء ، وهي محاولة تعنينا ، أكثر من الوصول إلى الحقيقة نفسها.

يقول زهير بن أبي سلمى : (١)

هل في تذكر أيام الصبا فند	أم هل لما فات من أيامه ردد
أم هل يلامن باك هاج عبرته	بالحجر إذا شفه الوجد الذي يجدد

إن أهم الفروق بين الفيلسوف والشاعر في تأملهما للإنسان والكون ، أن الفيلسوف يقدم إجابة عن الأسئلة التي يطرحها في مجال تأمله ، أما الشاعر فإنه يقدم

(١) ديوان زهير ، ص ٢٧٩ .

تجربته وحيرته فتظل المعاني المستوحاه من أسئلته تثيرنا ، وليس معنى ذلك أن الشاعر لا يغوص في ما وراء الظواهر ، ولكنه حين يقدم تجربة شعرية ناضجة ، يقدمها بكل ما فيها من متناقضات ، وقد يكتفي بالتلميح دون التصريح ، في إبرازه وتصويره لتجاربه ، ولو قلنا : إن الاستفهام في هذه الأبيات يتضمن معنى النفي ، فإن ذلك لا يعني أننا يمكن أن نستبدل الاستفهام بنفي ، كأن نقول "ما في تذكر أيام الصبي فند" لأننا حينئذ نكون قد قدمنا تجربة ذات وجه واحد ، وهذا يفقد السياق تلك الشحنة الدلالية التي تولدت من الاستفهام . فالاستفهام هنا مصاحب لرؤية تتخلق أمامنا أما النفي فإنه يقدم لنا تجربة تمت واكتملت في غيبة منا ، والشاعر يقدم لنا من خلال الاستفهام صوته الداخلي الذي ينكر عليه مسلكه ، ولهذا فإن التجربة تظل مع الاستفهام ذات طابع ثنائي ، حيث يشركنا الشاعر ، أو يشرك ذاته المغترية في جدل واضح ، حين يسمعا ذلك الصوت الداخلي المضمر في نفسه ، فيثير ما في نفوسنا من أصوات مضمرة ، وتساؤلات مكنونة . وهذا يستطيع الشاعر من خلال الاستفهام أن يقدم لنا تجربة ذات بعد درامي ، وأن يخلص هذه التجربة من السطحية .

إن الشاعر في شيخوخته يظل بين الماضي والحاضر والمستقبل تتنازع آلام كثيرة فهو بين ندم وحسرة وخوف من المجهول .

يقول كعب بن زهير : (١)

بأن الشباب وأمسى الشيب قد أزفـا	ولا أرى لشباب ذاهب خلفـا
عاد السواد بياضا في مفارقه	لا مرحبا هابذا اللون الذي ردفا
في كل يوم أرى منه مبينة	تكاد تسقط مني منة أسفا
ليت الشباب حليف لا يزايلنا	بل ليته ارتد منه بعض ما سلفا

(١) ديوان كعب بن زهير ، ص ١٤ - ٥٥ .

إن الفعل (بان) يرتبط دائما بفراق شيء عزيز ، كما يرتبط الفعل (أمسى) بالانقضاء والهموم ، أما (أزف) فإنه يستدعي صورة الرحيل أو قدوم شيء بغيض، ولهذا نرى الشاعر وكأنه بين فراق ولقاء ، فراق عزيز ولقاء بغيض ، فهو يعاني التجربتين معا ، وهما تجربتان تسيران في اتجاه واحد يقترن بهما الحزن والألم . ويحيي التمني ليكشف عن تشبث المرء بما فات من مسرات.

والتشبث بالشباب ، يعكس صورة من صورة التمسك بالحياة ، فالحياة ليست مجرد أيام تتوالى ، وسنين تنقضي ، وإنما هي قدرة وممارسة وشروع ومحاولة لتحقيق ذلك الشروع ، وكأن على الإنسان أن يتحقق من أنه يعيش إذا كان قادرا على الفعل ، ولهذا كان جانب كبير من الشيوخ والعجزة لا يحبون الحياة الحقة أو الحياة التي يجب أن تكون.

ويصور سلامة بن جندل شبابه وملاحقة المشيب له فيقول : (١)

أودي الشباب حميدا ذو التعاجيب أودي الشباب وذلك شأو غير مطلوب
ولي حثيثا وهذا الشيب يطلبه لو كان يدركه ركض اليعاقيب
أودي الشباب الذي مجد عواقبه فيه نلذ ولا لذات للشيب

والشاعر يستخدم الفعل (أودي). بمعنى بان ، ووزنهما العروضي واحد ، والنمط السائد هو استخدام "بان" ولكن الفعل (أودي) ومعناه هلك يكشف عن فجعة الشاعر بذهاب شبابه .

ويلفت نظرنا تلك الصورة التي قدم فيها المشيب يطلب الشباب ويلاحقه ، والتي تمثل للصراع الماثل في الحياة ويقدم الشاعر خلاصة تجربته في عبارات مركزة فالشباب "فيه نلذ" فهو يقصر الملذات على الشباب فقط ، ولا لذات للشيب ، نفسي بجنس الملذات عن الشيب ، وهي مقابلة تبرز إحساس الشاعر بالتناقض . وعندما يفقد الشاعر

(١) المفضليات ، ص ١١٩ - ١٢٠ .

القدرة على تحقيق ذاته في شيخوخته يعود إلى سرد سجل حياته وإلى عرض صورة الماضي الذي هو جزء من هذه الحياة ، فالإنسان هو سلسلة الأفعال والمواقف التي أنجزها عبر رحلة عمره .

يقول ذو الإصبع العدواني : (١)

أصبحت شيخا أرى الشخصين أربعة	والشخص شخصين لما مسني الكبير
ما للكواعب يا دهماء قد جعلت	تزور عني وتطوي دوني الحجر
قد كنت فراج أبواب مغلقة	ذب الرياد إذا ما حولس النظر
لا أسمع الصوت حتى أستدير له	ليلا وإن هو ناغي به القمر
وكنت أمشي على الرجلين معتدلا	فصرت أمشي على ما تنبت الشجر
إذا أقوم عجنت الأرض متكما	على التراجم حتى يذهب النفر

والأبيات تقدم صورة لما أصاب الشاعر في شيخوخته ، حيث أصبح ضعيف البصر تبغضه الغواني ، وينفرن منه ، عاجزا بعد أن كان قادرا كثير التجول والحركة ، ضعيفا لا يمشي إلا مستخدما عصاه ، ولا ينهض إلا معتمدا على يديه.

ويتحسر المرقش الأكبر على الشباب الذي مضى ولا يعود ، على الرغم مما يستخدمه من خضاب يحاول أن يخفي به بياض شعره ، فيقول : (٢)

هل يرجعن لي لمتي إن خضبتها	إلى عهدا قبل المشيب خضابها
رأت أقحوان الشيب فوق خطيطة	إذا مطرت لم يستكن ضواها
فإن يظعن الشيب والشباب فقد ترى	به لمتي لم يرم عنها غرابها

(١) ديوان ذي الإصبع العدواني ، ص ٣٣ - ٣٤ .

(٢) المثلث ١٠٠١ ، ص ٢٣٦ .

فالشاعر يستفهم ويسأل عن احتمال عودة الشباب إذا استخدم الخضاب ،
ويكشف هذا الاستفهام عن نزوع نحو مداراة المشيب والتشبث بالشباب .

ويصور الشيخ زهير إعراض العذارى عنه عندما أخذ يدع شبابه فيقول : (١)

وقال العذارى إنما أنت عمنا وكان الشباب كالخليط نزايله
فأصبحن ما يعرفن إلا خليقتي وإلا سواد الرأس والشيب شامله

فقد أصبح الغواني يدعونه في كبره عما ، بعد أن كن يدعونه أخوا ، وأصبحن لا
يعرفن إلا خليقته وهو شباب عندما كان يميل إليهن ، ويعلمن إليه ، ولا يعرفن إلا سواد
الرأس قد شمله .

وقد استخدم الشاعر نمطين من القصر في إبراز تجربته : الأول بإنما وقد جاء على
لسان العذارى في قولهن "إنما أنت عمنا" فأفاد حصرا للعلاقة التي تربطهن بالشاعر في
إطار العمومة فقط ، ولهذا فليس له أن يطمع في شيء أكثر من توقيره واحترامه .

وقد جاء القصر الثاني بما النافية وإلا في قوله : ما يعرفن إلا خليقتي .. فهن لا يرين
في الرجل الذي يرضين مواصلته غير فتوة الشباب وصبوته ، وقد عطف الشاعر على
المفعول به المقصور عليه مفعولا به آخر هو سواد الرأس فأكد قصر هذه المعرفة على
الشباب . ثم جاء بمقابلة أبرزت المشكلة ، الحقيقية فهن لا يعرفن إلا سواد الرأس ، في
الوقت الذي شملها الشيب ، ولهذا فإنهن لا يردن ، ولا يطلبن منه ما يرجو هو منهن .

ويستنكر أوس بن حجر صبوته في مشييه فيقول : (٢)

صبوت وهل تصبو ورأسك أشيب وفاتتك بالرهن المرامق زينب
وغيرها عن وصلها الشيب إنه شفيع إلى بيض الخدور مدرب

(١) ديوان زهير ، ص ١٢٥ .

(٢) ديوان أوس ، ص ٥ .

والاستفهام هنا يكشف عن نوع من الغربة عن الذات فهو يسأل نفسه ، وكان هذه النفس مفارقة له ، وهو يسأله لنفسه يكشف عن كون هذه النفس عصية لا تطيعه ، فالأنا هنا في حالة انفصام عن الأنا العليا التي تمثل الضمير والعرف ، حيث إنها في صبرها تكون قد ابتعدت عن الجادة ، ولهذا فإن ما يعبر عنه الاستفهام من إنكار الشاعر لسلوكه يبدو بمثابة الصوت الداخلي المضمحل في نفس الشاعر "فالأنا يكون مصيبا في فعله إذا أشيع الهو والأنا الأعلى في نفس الآن" (١)

وإذا كانت حياة الشباب تقترب باللهو والعشق ، فإن المرء يجد نفسه في مشيئة أمام صمود النساء ، فالمرأة ليست مجرد شريكة للرجل في حياته ، وإنما هي رمز للحياة نفسها ، أو بمعنى أدق يرتبط إقبالها بإقبال الحياة .

ونرى الأسود بن يـفـغر النهشلي يصور صمود محبوبته عنه لما رأت شبيهه ، فيقول : (٢)

لما رأت أن شيب المرء شامله بعد الشباب وكان الشيب مسووما
صدت وقالت أرى شيئا تفرعه إن الشباب الذي يعلو الجراثيما

إن الشرط هنا يرتبط بجدل الشاعر ومحبوبته ، فقد رأت الشيب قد شمل رأسه ، فصدت عنه وقالت له : إني أرى شيئا قد علاك ، والشباب الذي يعلو الأقوياء . والحوار على بساطته يكشف عن معاناة هذا الرجل في شيخوخته ، حيث تتنكر له المرأة التي أحبها ، ولا تجد منه ما يغريها بمواصلته ، والمرأة هنا تمثل الحياة التي أصبح عاجزا عن الأخذ بأسبابها .

(١) سيجموند فرويد : الموجز في التحليل النفسي ، ص ١٧

(٢) المفضليات ، ص ٤١٨ .

ويعبر الأعشى عن انصراف المرأة عنه في مشيبه ، وينتهي من ذلك إلى تلك الحقيقة التي انتهى إليها غيره فيقول : (١)

وأنكرتني وما كان الذي نكرت من الحوادث إلا الشيب والصلعا
قد يترك الدهر في خلقاء راسية وهيا وينزل منها الأعصم الصدعا

فالقصر في البيت الأول يمثل قصرا يقصد به الشاعر أن يهون من شأن ما أنكرته محبوبته ، ومع ذلك فإن القارئ يستطيع أن يقول : وهل هناك أبشع مما أنكرته هذه المرأة . وقد علق صاحب الموشح على هذا البيت بقوله : "فأي نكرة تكون أنكر من هذا عندها" (٢)

وإذا كان هذا الإنكار متصلا بالمشيب الذي لا خلاص منه فإنه إنكار مستمر، ولهذا تبدو المواصلة مستحيلة ، وإذا كان الشاعر قد ربط بين تجربته وفعل الدهر فإنه قد نجح من خلال ذلك في إبراز التناقض المائل في الكون ، وقد تجسد ذلك من خلال تلك المقابلة التي قدمها في البيت الثاني ، والتي تتمثل في قدرة الدهر على أن يترك وهيا في الصخرة الراسية ، وينزل منها الأعصم الصدع .

وتزداد الصورة وضوحا وتتكامل لها أبعادها في قول الأعشى : (٣)

وقد قالت قتيلة إذا رأتنني وقد لا تعدم الحسنة ذاما
أراك كبرت واستحدثت خلقا وودعت الكواعب والمداما
فإن تك لمي يا قتل أضحت كأن على مفارقتها ثغاما

(١) ديوان الأعشى ، ص ٢٧٩ .

(٢) الزربانى ، الموشح في مأخذ العلماء على الشعر ، ص ٤٩ .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ٢٤٥

وأقصر باطلاي وصحوت حتى كأن لم أحر في ددن غلاما
فإن دوائر الأيام يفنى تتابع وقعها الذكر الحساما

فالشاعر يربط ما أحل به بفعل الدهر الذي يفني الحسام البتار الذي يرمز إلى
الإنسان في قوته وفتوته ، ويتمخض الجدل القائم بين الرجل والمرأة ، فيما يتصل بالمشيب
، عن رؤية شعرية تتخطى الزمان والمكان .

يقول علقمة بن عبده : (١)

فإن تسألوني بالنساء فإنني بصير بأدواء النساء طيب
إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له من ودهن نصيب
يردن ثراء المال حيث علمنه وشرخ الشباب عندهن عجيب

وهكذا نرى الإنسان الجاهلي ، في مواجهته لمشيبه ، يحاول أن يلم شتات نموذجيه
المحطم واقعيًا ، ولكنه في هذه المحاولة ينجح فنيا حين يفشل واقعيًا ، فقد رأيناه في نموذجيه
قادرا على رأب الصدع ، فالصدع أعمق وأكبر من أي مغالطة وهو حين يصور معاناته
فإنه يجعلها رامية للتجربة الإنسانية في مواجهة الوجود والحياة.

وهذا يجعلنا نقول بأن النموذج الفني للإنسان قد قام بوظيفة اجتماعية إلى جانب
وظيفته الفنية ، لأنه بلا شك كان ذا أثر في مساعدة الشاعر على شيء من التوافق
النفسي حين ربط معاناته بمعاناة البشر جميعا ، وربط الواقعة الخاصة بقانون عام ينتظم
الناس جميعا.

ولكن الذي لا ريب فيه أن إحساس الشاعر بعجزه وانصراف الناس — والمرأة
بخاصة — عنه ، وعدم إقبالها عليه ، جعله يعيش مغتربا عن ذاته وعن المجتمع ، حيث

(١) ديوان علقمة الفحل ، ص ٣٥ - ٣٦ .

أصبح يشعر أنه وحيد ، منقطع عن الناس عاجز عن تحقيق نفسه بينهم ومن خلّاهم ، فلم يبق له سوى عالم الأحلام الذي يعيش فيه . يمثل وقيم تختلف عن مثل وقيم هذا الواقع ولهذا مارس الشاعر الجاهلي في شيخوخته الاغتراب ممارسة حقيقة ، ولكن اغتراب الشيخوخة لا يقتصر على العصر الجاهلي فقط وإنما هو اغتراب ممتد عبر العصور .

ومن النماذج التي تعكس صورة الإنسان في شيخوخته وعجزه ومعاناته ما قاله ساعدة بن جؤبة : (١)

ياليت شعري ألا منجي من الهرم	أم هل على العيش بعد الشيب من ندم
والشيب داء نجيس لا دواء له	للمرء كان صحيحاً صائب القحم
وسنان ليس بقاض نومة أبداً	لولا غداة يسير الناس لم يقيم
في منكبيه وفي الأصلاب واهنة	وفي مفاصله غمز من العسم
إن تأتبه في همار الصيف لا تره	إلا يجمع ما يصلي من الحجم
حتى يقال وراء البيت متبذاً	قم لا أبالك سار الناس فاجترم
فقام ترعد كفاه بمحجنة	قد عاد رهبا رذيا طائش القدم
تالله يبقى الأيام ذو حيد	أدق صلود من الأوعال ذو خدم

تقوم الصورة الكلية للمشيب على الوصف الواقعي ، ويدو المشيب بمثابة داء يصيب الإنسان بالوهن والضعف بعد فتوته وقوته ، يلتقط الشاعر المواقف التي يظهر فيها عجز الشيخ ، وهوانه على الناس ، وانصرافهم عنه ، وانصرافه عنهم إلى اهتماماته الخاصة ، ولا يفوت الشاعر أن يتحدث عن الأمراض التي تصيب المرء في شيخوخته ، من تصلب في الأطراف وارتعاش ووسن وحمول ، ولم يفته أن يربط قضية الشيخوخة بالزمن ، فمرور الأيام لا يقيي القوي على قوته بل يسلبه كل قدرة ويتركه عاجزاً لا قيمة له .

(١) ديوان الهذليين ، ص ١٩١ .

وتصبح الواقعة من خلال رؤية الشاعر مرتبطة بقانون عام يشمل الكائنات جميعها ، فلا يغفل من حتميته أقوى الكائنات وأمنعها.

وقد التحمت التراكيب والأساليب اللغوية مع الصورة الكلية ، وأدت وظيفتها في إطارها ، فالاستفهام : ألا منجي من الهرم ؟ يوحي بالتبرم من الهرم والنزوع إلى الخلاص منه ، ويعكس في نفس الوقت استبعادا لهذا الخلاص . ثم يأتي الاستفهام عن ارتباط طول العيش بالندم معبرا عن حيرة الشاعر ، ومعاناته ، وتأتي المقابلة بين الشيب - بوصفه داء لا دواء له - وبين المرء الذي كان صحيحا قويا لتبرز التناقض الذي يصيب حياة الإنسان . أما القصر في قوله : لا تراه إلا يجمع .. فإنه يفيد أن هم هذا الشيخ قد انحصر في المحافظة على نفسه في مواجهة قسوة الطبيعة ، فلا طموح له ، ولا نزوع نحو جسام الأمور . ويأتي الأمر : قم لا أبالك ، ليقدم صورة لما يلقاه هذا الرجل من زجر واستخفاف . أما القسم في البيت الأخير فإنه يؤكد تلك الحقيقة التي انتهت إليها الشاعر ، وهي فناء الأحياء جميعا .

ويتصل بتجربة الشيخوخة معاناة الأب والأم في شيخوختهما عندما يواجهان بعقوق الأبناء ، حيث نرى صورة لعتاب أبوي يعبر به الشاعر عن تجربته في مواجهة ابنه العاق.

ويقدم لنا أمية بن أبي الصلت تجربة متفردة يشكو فيها عقوق ابنه ، مذكرا له ما قدمه من بر ورعاية عندما كان صغيرا ، فيقول : (١)

غذوتك مولودا وعلتلك يافعا	تعل بما أدنى إليك وتنهل
إذا ليلة نابتك بالشكو لم أبت	لشكواك إلا ساهرا أتململ
كأني أنا المطروق دونك بالذي	طرقت به دوي وعيني تممل

(١) ديوان الحماسة لأبي تمام شرح التريزي ج ٢ ص ١٣٣ ، الديوان ص ٥٧ - ٥٨ .

فلما بلغت السن والغاية التي	إليها مدى ما كنت فيك أو مل
جعلت جزائي منك جيبها وغلظة	كأنك أنت المنعم المتفضل
فليتك إذ لم ترع حق أبوتي	فعلت كما الجار الجارور يفعل
وسميتني باسم المفند رأيته	وفي رأيك التفنيد لو كنت تعقل
تراه معدا للخلاف كأنه	برد على أهل الصواب موكل

فالشاعر يواجه ابنه بما قدمه إليه منذ كان مولودا ويافعا ، حيث كان يقدم إليه كل ما يستطيع من رعاية ، فإذا ما شكك هذا الابن بات الأب بجانبه ساهرا ، كأنه هو المطروق. بالألم ، قلقا يذرف الدمع ألما وخوفا عليه ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تصوير موقف هذا الابن منه ، بعد أن بلغ غاية ما كان يرجوه ، حيث جعل هذا الابن جزاء أبيه جيبها ، وقابله بما يكره ، وكأنه هو المنعم المتفضل ، وتتقطر نفس الأب ألما وإشفاقا في عتابه لابنه في البيت السادس ؛ حيث يقول له : ليتك إذ لم ترع مني حقوق الأبوة سرت معي سيرة الجار . ثم ينتقل من العتاب إلى لومه وتعنيفه قائلا له : لقد رميتني بالخبل وأنت المخبول لو كنت تعقل ، فلقد خرجت برأيك عن الجادة وكأنك موكل بالرد على أهل الصواب في طيشك وسفهك .

وتمثل الصورة صرخة احتجاج من رجل مسن في وجه عقوق الأبناء بعامه ، وعقوق ابنه بخاصة ، كما يمثل نوعا من النقد الإنساني في مواجهة سلوك اجتماعي جائر ، ومحاولة لمواجهة قهر الواقع الذي يعيشه الإنسان في شيخوخته ، وهو من ناحية أخرى رفض لهذا الواقع ، ومواجهته بتشكيل فني يظهر عيوبه ، كما أنه محاولة لرأب الصدع النفسي الذي يعانيه الأب في كبره ، ورأب الصدع في البنيان الاجتماعي ، ومحاولة للإصلاح في بنية القيم الإنسانية للمجتمع .

ولا شك أن هذا الجدل بين الأب وابنه يعكس صورة من صور الجدل بين الإنسان والوجود ، فالابن يبدو رمزا للزمن الذي يحاول الإنسان أن يجمع له ، فإذا به يسلمه أعلى أمانيه . كما أن هذا النموذج يقدم صورة للالتزام الأبوي ، وصورة مقابلة للتحلل من الالتزام في صورة هذا الابن العاق.

وهناك صورة أخرى لعقود الأبناء تقدمها أم شاعرة ، مصورة معاناتها في شيخوختها حين يواجهها ابنها بعقود ، وهي من التجارب الإنسانية النادرة في الشعر الجاهلي .

تقول امرأة من بني هزان يقال لها أم ثواب : (١)

أم الطعام ترى في جلده زعبا	ربيته وهو مثل الفرخ أعظمه
أباره ونفي عن منته الكربا	حتى إذا آض كالفحال شذبه
أبعد شبي عندي يتغني الأدبا	أنشأ يمزق أثوابي يؤدبني
وخط لحيته في خده عجبا	إني لأبصر في ترجيل لمتيه
مهلا فإن لنا في أمنا أربا	قالت له عرسه - يوما - لتسمعي
ثم استطاعت لزادت فوقها حطبا	ولو رأيتني في نار مسعرة

والأبيات تكشف عن تجربة شعرية تتصف بالعمق والتركيز ، فالأم حين تجابه بعقود ابنها ، تذكره حينما كان صغيرا كالفرخ الضعيف ، بكرشه البارز ، ثم تقارن بين ذلك وبين صورته التي أصبح عليها ، فتتخذ من النحلة معادلا موضوعيا لابنها في شبابه ، وترمز بها إلى سموه وقوته ، ولكن هذه الصورة تقترب بسلوك غير إنساني من هذا الابن ، حيث نراه قد راح يمزق أثوابها تأديبا لها .

(١) ديوان الحماسة لأبي تمام ، شرح التبريزي ج ٢ ص ١٣٤ .

وتسأل الأم : أبعد شئبي يبتغي عندي الأدبا ؟ وهو استفهام يكشف عن إنكار وتعجب وحسرة ، كما يكشف عن رفض لهذا المسلك . وفي البيت الرابع تكشف عن المفارقة بين مسلك الابن وما كان يملو قلبها من فرح عندما تراه بشعره المرحل ولحيته التي نبت شعرها .

وفي البيت الخامس تقدم الشاعرة صورة تكشف من خلالها عن موقف لزوجة ابنها حين تتظاهر هذه الزوجة بالعطف عليها فتمنع ابنها عن إيذاها ، ولكن معرفة المرأة بالمرأة تظهر من خلال نقد الشاعرة سلوك هذه الزوجة ، فتقول : إن هذه المرأة لو رأتني في نار لزادتها اشتعالا . فكأنها تفعل ذلك شماتة بها ورياء . وقد يكشف هذا القول عن كراهية الأم لزوجة ابنها ، وعن كون محاولة هذه الزوجة بمثابة رغبة منها في ترضية الأم .

فالأبيات تقدم لنا صورة إنسانية لمعاناة الأم مع ابنها وزوجته ، وهي صورة تتصل بالحياة والواقع في هذا العصر ، كما تتجاوزه حتى عصرنا ، فما زالت هذه المشكلة الإنسانية قائمة .

إن هذه النماذج الإنسانية التي قدمها الشعراء في تعبيرهم عن تجربة الشيخوخة قد كشفت عن كثير من الملامح الإنسانية للنموذج الإنساني في مرحلة الشيخوخة ، حيث نرى القضية ترتبط بالشخصية ، والرؤية بالموقف . كما أن كثيرا من هذه النماذج يمثل صورة للاغتراب عن الذات أو المجتمع ، حيث يعيش الإنسان في شيخوخته منقطعا عن أقرانه ، عاجزا عن تحقيق ذاته ، محاولا أن يملأ ما تبقى من عمره بالفعل ، وأن يظل في حضرة مليئة ، ولكنه كثيرا ما يجد نفسه عاجزا ، ولأنه لا يستطيع أن يتمرد ، أو يقود تمردا على الجماعة ، فإنه يمارس الاغتراب ، ويكتفي بالتعبير عن الألم والعتاب .

رابعاً : الوقوف على الأطلال

إن وقفة الشاعر على الأطلال ليست مجرد وقفة على آثار دمن ، لو أراد المرء أن يتبينها فلن يجد غير بقايا ليس لها قيمة تذكر ، فالراحلون الظاعنون عن الديار بدو قوام حياتهم الترحال ، فإذا انتقلوا من موطن إلى موطن لم يتركوا وراءهم شيئاً مهماً ، فنحن لا نجد وقفة أمام قصر هجره أصحابه ، أو معبد ، أو هرم ، إنما هي رسوم دارسة عافية ، ليس فيها غير رماد النيران ، وبعر الحيوان .

فالموقف يتصل بما ترمز إليه هذه الأطلال ، وهي ترمز إلى الأهل والأحباب الذين هجروها ، وإلى الحياة التي انقضت وحل مكانها الفناء.

يقول بشر بن أبي خازم : (١)

أطلال مية بالتلاع فمئقّب	أضحت خلاء كأطراد المذهب
ذهب الألى كانوا بهن فعادي	أشجان نصب للظعائن منصب

ويقول عبيد بن الأبرص : (٢)

أقوت من اللاتي هم أهلها	فما بها إذ ظعنوا آمل
-------------------------	----------------------

ويقول امرؤ القيس : (٣)

وتحسب سلمى لا تزال كعهدينا	بوادي الخزامى أو على رس أوعال
----------------------------	-------------------------------

(١) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ٣٣ - ٣٤.

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢٦.

(٣) ديوان امرؤ القيس ، ص ١٠٠.

ويقول أيضا : (١)

ديار لهند والرباب وفرتنا ليالينا بالنعف من بدلان
ليالي يدعوني الهوى فأجيبه وأعين من أهوى إلى روان

ويقول طرفة بن العبد : (٢)

ديار لسلمي إذ تصيدك بالسمنى وإذ جبل سلمى منك دان توأصله

فالشعراء يستحضرون على وقتهم على الأطلال صورة الماضي الناهب ، ذلك الماضي الذي يتصل بالزمان والمكان ويرتبط بحقبة من العمر يجد الشاعر نفسه مدفوعا إلى الحنين إليها " فالأطلال ماضٍ " والوقوف عندها اجترار للذكريات وحركة توقف عن الحاضر لتنتقل منه إلى الماضي تعيد تشكيله في العمل الفني تشكيلا يمتلك هذا الماضي ويسيطر عليه للتخلص من سيطرة ذلك الماضي على الذات وامتلاكه لها (٣)

ويتضمن الوقوف على الأطلال وتذكر الماضي شعورا بالحزن والألم للفراق وانقطاع العهد بالشباب والفتوة . يقول امرؤ القيس : (٤)

وقوفا لما صحبي على مطيهم يقولون لا تملك أسى وتحمل
وإن شفائي عبرة مهراقه فهل عند رسم دارس من معول
وترتبط هذه الذكريات والوقفة على الأطلال بظعن الأهل والأحباب، والشاعر عندما يقف بالأطلال يستحضر أمام عينيه واقعة الظعن وكأنها واقعة لا ترتبط بالماضي .

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٠١ .

(٢) ديوان طرفة ، ص ١٢٣ .

(٣) د. سليمان العطار شرح المعلقات السبع ، ص ٤٦ .

(٤) ديوان امرؤ القيس ، ص ٦٢ .

يقول امرؤ القيس : (١)

عوجا على الطلل الخيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن حذام
أو ما ترى أظعافهن بواكرا كالنخل من شوكان حين صرام
حورا تعلل بالعبير جلودها بيض الوجوه نواعم الأجسام
فظللت في دمن الديار كأنني نشوان باكره صبح مــــدام

ويبدو من دعوة الشاعر رفاقه أن يقفوا معه وأن يبكوا الأطلال كأننا أمام دعوة لأداء شعيرة دينية ، كما تلفت نظرنا هذه الصورة التي رسمها للأطعان وكأنها واقعة حاضرة يراها .
ولكن الوقوف على الأطلال ، وما يتبع ذلك من تذكر الأهل الراحلين عنها ، والذكريات الجميلة والماضي والشباب ، وليس مجرد وقفة عارضة أو تقليد فني "ولا يمكن أن يكون — مجرد مشاعر فردية تعتمل في نفس إنسان دون آخر ، وإنما هي مشاعر مشتركة تمثل موقفا إنسانيا مشتركا ويتضح ذلك في أن الشاعر الجاهلي قد جمع في قطعة النسيب التي تصدر قصيدته بين عنصرين : أحدهما يذكر بالفناء في الموقف الواحد ، وارتباط أحدهما بالآخر ليس إلا تأكيدا لإحساس الشاعر بالتناقض العام المائل سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني ، فالتناقض الذي تمثله قطعة النسيب ليس تناقضا لفظيا أو فكريا وإنما هو تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة كما يتمثل في كيان الفرد الحي (٢)
إن الوقوف على الأطلال وما يمثله من تجربة وجودية أمام الفناء يتمخض عن شعور بالغرابة ، غربة الإنسان في مواجهة الزمان والمكان الذي يتغير بتغير الزمان ، والزمن يفعل فعله في المكان "إن المكان قد امتزج تماما بالزمان في شعر الجاهليين . وهذا الامتزاج جعل القضية وحدة متماسكة لا انفصام فيها" (٣)

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٥٠ - ٢٥٢ .

(٢) د. عز الدين إسماعيل ، أصالة الشعور في الشعر العربي ، مجلة الشعر ع/٢ ، ص ٣ .

(٣) د. صلاح عبد الحافظ ، الزمان والمكان في الشعر العربي ، وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ص ٩٢ .

"ففي العصر الجاهلي نجد اغتراب الواقفين بالأطلال ، مرتبطين أحيانا بقلق الشاعر أمام غموض الحياة ، وحيرته أمام الخطر الذي يتهدد لحظة السعادة والاستقرار دائما بالبين والرحيل .

فحياة الصحراء القاسية ، وما يسودها من جدد وقفر ، وغارات وأحداث عاصفة ، تضطر قوافل البدو إلى الرحيل الدائم والتنقل من مكان إلى مكان ، بحثا عن مواطن الكأ والعشب وموارد المياه إنما حياة عاصفة غامضة ، تهدد فيها لحظة الحب دائما بصرخة الحرب ، وهمسات اللقاء بأعاصير الموت والفناء وسرعان ما تغرق واحات الاخضرار في بحار الصمت والعدم ، والبين والرحيل " (١)

وقد أصبح الوقوف على الأطلال تقليدا فنيا وأخذ صورة نمطية حيث افتتح كثير من الشعراء أكثر قصائدهم به ، ولكنه مع ذلك ظل تعبيرا عن تجربة واقعية يعيشها الجاهلي ، فضلا عن كونه تعبيرا عن أحاسيسه ومشاعره تجاه ماضيه وعن جدله الوجودي مع الحيلة والعدم.

وقد لفت الدكتور سليمان العطار نظرنا في تحليله للمقدمة الطللية لمعلقة طرفة بن العبد إلى أن هذا الشاعر لا يبكي ماضيه وإنما الذي يبكيه "هو مستقبله الذي ينشد إلى نقطة سبقت الحاضر وامتدت عبره إلى المستقبل" (٢)

وهذا صحيح إلى حد بعيد ، فالشاعر لا يبكي الفناء والموت والضياح من منطلق ماضيه فقط وإنما من خلال حاضره الذي يرتبط بالمستقبل إلى حد بعيد ، فالمستقبل يلقي دائما بظلاله على التجربة الآنية للإنسان في مواجهة الوجود .

(١) د. سعد دعبس تيارات معاصرة في الشعر العربي ص ٧٤.

(٢) د. سليمان العطار شرح المعلقات السبع ص ٩٧.

ومن اللافت للنظر ابتداء كثير من الشعراء قصائدهم بمقدمات طلبية ، وهذا يرتبط بعالم الشعر كما يرتبط بالواقع الذي عاشه الشاعر الجاهلي ، فالوقوف على الأطلال ظاهرة فنية ابتدعها شعراء جاهليون قدماء ، كما نلمح من طلب امرئ القيس لصاحبيه أن ييكيا الديار كما فعل ابن حزام ، فالشاعر مرتبط بعالم الشعر في المقام الأول ، ولكن اهتمام الشعراء بالمقدمة الطلبية يبدو من ناحية ثانية نتيجة توافق هذه المقدمات مع مطالب ذاتية واجتماعية ، فمن الناحية الذاتية نرى أن الشاعر قد وجد في الوقوف على الأطلال منطلقا يعبر من خلاله عن تجربته الوجودية في مواجهة الزمان والمكان ، ومن ناحية الواقع نرى أن الشاعر يعبر من خلال هذه التجربة عن ارتباطه بقومه وأرضه التي عاش عليها معهم . كما أن الوقوف على الأطلال وتذكر الأهل والأحباب الطاعنين عنها يبدو من ناحية أخرى "شعيرة اجتماعية .. عند إنسان الصحراء الذي يعيش الماضي في الحاضر في ظل ثبات القيم وعنادها ضد التطور " (١)

كما أن طبيعة الحياة التي تقوم على الترحال من مكان إلى مكان يجعل الأطلال التي تبقى بعد انتقال القبائل ظاهرة لافتة للنظر ، ولا شك أن الشعراء كانوا أكثر الناس استجابة لما تخلفه هذه الأطلال من مشاعر ، وأقدرهم على التعبير عن تجاربهم في مواجهة التناقض المائل في الوجود والذي ترمز إليه هذه الأطلال.

يقول زهير بن أبي سلمى : (٢)

وأني متى أهبط من الأرض تلعة أجد أثرا قبلي جديدا وعافيا
فالنقيضان يجتمعان في مكان واحد ، فمن أطلال ترتبط برحيل الناس وترمز إلى الفناء ، ومن حياة ترتبط بهذه الحيوانات التي وجدت في هذا المكان الذي تركه الإنسان مرتعا لها ومسرحا للهوها . إلى جانب ما يبعثه الوقوف على الأطلال من تذكر الحياة الماضية والأهل والأحباب .

(١) د. سليمان العطار شرح المعلقة السبع ، ص ٩٧.

(٢) ديوان زهير ، ص ٢٨٥.

ويلفت نظرنا أن الشاعر الجاهلي - في كثير من المواضع - ينكر على نفسه وقوفه على الأطلال ، مصرحاً بعدم جدوى هذا الوقوف ، ولكنه على الرغم من ذلك لا يعمل هذا الوقوف.

يقول امرؤ القيس : (١)

وإن شفائي عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول

ويقول سلامة بن جندل : (٢)

وقفت بها ما إن تبين لسائل وهل تفقه الصم الخوالد منطقي

فالشاعر يحاول أن يستنطق هذه الأطلال ، وهو يعرف أنها لا تنطق ، ويسألها ، وهو يعرف أنها لا تجيب ، ولكن الاستفهام هنا ليس مجرد تقليد في أو عرض لواقعة ، وإلا كان النفي أجدى.

فالامر يتجاوز الاستبعاد والنفي ، لأن الاستفهام هنا يرمز إلى حيرة وجودية تغشي الشاعر أمام الحياة والفناء ، وهي حيرة تصل إلى أبعد مدى حين تتعلق بأمور انتهى الإنسان في حمله معها إلى قرار لا يتوافق مع أشواقه الوجودية .

ولهذا نراه يضرب صفحا عما قبله الناس وسلموا به ، كما نراه لا يفتأ يسأل ويعيد السؤال الذي أثاره ، إن هذا السؤال هو صوت الشاعر الجاهلي المضممر ، بل هو صوت طفولته البعيد أو بمعنى آخر طفولة البشرية في سعيها الدائب نحو التعرف على حقائق الوجود.

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٦٢.

(٢) الأصمعيات ، ص ١٣٣.

يقول بشر بن أبي خازم : (١)

أي المنازل بعد الحبي تعترف أم ما صباحك وقد حكمت مطرف
أم ما بكاؤك في دار عهدت بها عهدا فأخلف أم في أيها تقف

قدم الشاعر هذه الوقفة من خلال الاستفهام ، وجعلها حوارا مع النفس ، إن هذا الاستفهام المتلاحق هو صوت الشاعر الجاهلي الذي اتصل برؤية جعلت من الوقوف على الأطلال وقفة مع النفس ، ويبدو أن ما يعكسه الاستفهام من دلالات تكشف عن تشكك الشاعر في جدوى البكاء على الأطلال ، ولكن هذا التشكك لم يمنعه من تشكيل تجربته تشكيلا فنيا يحاول أن يتعرف من خلاله على أبعادها . إن ما نلمحه من معاني التوبيخ والإنكار أو النفي لا تزيد عن كونها تلخيصا لصورة رائعة لإنسان يتعرف على نفسه وعلى موقفه من الوجود .

ومن ذلك قول الأعشى : (٢)

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي فهل ترد سؤالي
دمنة قفرة تعاورها الصبي ف بريحين من صبا وشمال

فهو يستفهم عن جدوى بكاء الكبير هذه الأطلال ، وعما إذا كانت الأطلال سترد سؤاله .

ويتكرر سؤال الأطلال ، والاستفهام عن قدرة هذه الأطلال على الرد أو الفهم .

يقول حسان بن ثابت : (٣)

(١) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ١٣٧ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٥٣ .

(٣) ديوان حسان بن ثابت ، ص ١٢٦ .

ألم تسأل الربع الجديد التكلمما بمدفع أشداخ فبرقة أظلمما
أبي رسم دار الحي أن يتكلمما وهل ينطق المعروف ممن كان أبكما

فالشعراء لم يكتفوا ببيكاء الأطلال ، وإنما تجاوزوا ذلك إلى محاولة سواها ، وإنطاقها ، وهم يعرفون ويقررون أن هذه الأطلال لا تجيب ، والشاعر هنا لا يقدم لنا شيئا يعرف إنه عدم الجدوى ، وإنما يقدم لنا حيرته إزاء هذه الرموز التي ترتبط بالوجود .
و اللافت للنظر أن هناك من يستفهم عن شوقه لهذه الأطلال ، وهو استفهام يكشف عن ارتباط بها وحب لها ، فهي رمز لحقبة من عمر الشاعر ، وبعض من نفسه ومن أهله وصحبته وأجابه ، ولكن إلحاح الشعراء في ذكر هذه الأطلال في ذلك المجتمع الجاهلي ، حيث التقاليد البدائية ، يكشف عن حرمان يسيطر على وجدان الشاعر الجاهلي ، حيث لا يرى الشاعر محبوبته إلا ظاعنة ، أو من خلال ذكره للأطلال ، فللمرأة في أكثر هذه القصائد رمز وذكرى ، حيث ترتبط بالماضي ، ويقترن الحديث عنها بالحرمان ، وكأن الشاعر الجاهلي قد أصبح يعيش تجربة وجودية يلتقي فيها الماضي بالحاضر ، والموت بالحياة ، كما يرتبط الحرمان بالمتعة ، والهجر بالوصل ، والمسرة بالألم ، والحلم باليقظة .

يقول الأعشى : (١)

عرفت اليوم من تيا مقاما بجزو أو عرفت لها خيامنا
فهاجت شوق محزون طروب فأسبل دمه فيها سجاما

(١) ديوان الأعشى ، ص ٢٤٥ .

ويوم الخرح من قراء هاجت صباك حمامة تدعو حماما
وهل يشتاق مثلك من رسوم عفت إلى الأياصر والشماما

والذي نلاحظه أن الشاعر فسر كلمة طروب بمحزون فهي من الأضداد ، وهو في ترجيحه لهذا التفسير يبدو مرتبطا بالسياق ، فلا يجوز أن نصف المحزون بالفرح ، وهذا صحيح ، ولكن ذلك لا يمنع أن نسأل لماذا استخدم كلمة طروب بمعنى محزون ؟ ألا يكشف ذلك عن بعد درامي للتجربة ، حيث لا يبدو لها وجه واحد ، فالفرح والحزن في وجدان الجاهلي يجتمعان معا ، هذا فضلا عن أن ظاهرة الأضداد في اللغة العربية ، والتي كثر ورودها في الشعر القديم بخاصة تكشف لنا عن أن هذه الأضداد قد جاءت ترجمة لحياة الجاهلي ، فاجتمعت في تجربة واحدة عاشها الشاعر القديم ، فترى الحزن والفرح ، والسعادة والألم ، والحب والحرمان ، وغيرها من المتناقضات - تجتمع في لحظة واحدة وكلمة واحدة .

إن الطلل لم يكن رمزا للفناء فقط ، ولم يكن رمزا للحب والحياة فقط ، وإنما كان أيضا رمزا للإنسان في جدله مع الوجود.

يقول امرؤ القيس : (١)

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي
وهل يعمن إلا سعيد مخلد قليل الموم ما يبيت بأوجال

يقول شارح الديوان "دعا للطلل بالنعيم ، وأن يكون سالما من الآفات وهذا من عاداتهم ، كأنهم يعنون بذلك أهل الطلل ، وقوله وهل يعمن ، يقول قد تفرق أهلك

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٧.

وذهبوا فتغيرت بعدهم عما كنت عليه ، فكيف تنعم بعدهم ، وكأنه يعني بذلك نفسه ،
فضرب المثل بوصف الطلل (١)

ولا شك أن هذا إشارة ذكية تكشف عن العلاقة بين العناصر الموضوعية والشاعر ،
فالطلل هنا رمز لامرئ القيس الذي لم يبق منه غير ما يشبه هذا الطلل ، وهذا يكون
الوقوف أمام الطلل بمثابة وقفة مع النفس والمصير معاً.

ويبدو من جهة أخرى أن الوقوف على الأطلال كان أمراً مقبولاً من الجاهليين ،
فهو من ناحية لا يبعث على النفور كما لو وقفنا على القبور ، على الرغم من أنهما
يتصلان بظاهرة الفناء ، حيث إن الوقوف على الطلل يتصل بظاهرة الفناء رمزاً ، أما
الوقوف على القبور فإنه يتصل بها اتصالاً موضوعياً ، حيث إنما تحوي جثث الموتى ولهذا
فإنه يرتبط بمصير يهرب منه الإنسان . هذا فضلاً عن أن الطلل لا يتصل بموقف الإنسان
من الفناء فقط وإنما يتصل أيضاً بالماضي الذي عاشه ويحن إليه.

ومن النماذج التي ربط فيها الشاعر بين وقوفه على الأطلال وما حل بقومه من
ضياح وتشرد لامية عبيد بن الأبرص من بحر الطويل والتي يقول فيها : (٢)

أمن منزلٍ عافٍ ، ومن رسمٍ أطلالٍ ،	بكيتُ وهل يبكي من الشوقِ أمثالي
ديارهم إذ هم جميع فأصبحتُ	بَسَّاسٍ إلا الوحش في البلد الخالي
قليلاً لها الأصوات إلا عوازفاً ،	عراراً زَمَراً من غياهب آجالٍ
فإن تلكُ غبراء الخبيبةُ أصبحتُ	خلت منهمُ واستبدلتُ غيرَ أبدالٍ

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٧ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ١٧ - ١٨ .

بما قد أرى الحيّ الجميع بغبطة
أبعد بني عمرو ورهطي وإخوتي
فلست وإن أضحوا مضوا لسبيلهم
ألا ثقّفان اليوم قبل تفرّق
إلى ظعن يسلكن بين تبالّة ،
فلما رأيت الحادين تكمّشاً
رفعن عليهن السياط فقلصت
خروج برجليها كأن فروجها
فألقنا بالقود كلّ دقّة
فملنا ونازعنا الحديث أو أنسا
وما ننّ إلينا بالسوالف والحلى ،
كان الصبا جاءت بريح لطيمة
وريح خزامى من مذانب روضة
ها والليالي لا تدوم على حال
أرجي ليان العيش والعيش ضلال
بناسيهم طول الحياة ولا سالي
ونأي بعيد واختلاف وأشغال
وبين أعالي الخل لاحقة الثالي
ندمت على أن يذهبنا ناعمي بال
بنا كلّ قتلاء الذراعين شملال
فيافي سهوب حيث تختب في الآل
مصدرة بالرحل وجناء مرقال
عليهن جيّشانية ذات أغيال
وبالقول فيما يشتهي المرح الخالي
من المسك لا تُسطاع بالثمن الغالي
جلاً دمنها سار من المزن هطال

بدأ الشاعر قصيدته ببكاء فردي للأطلال ، وإذا كان الشاعر هو ممثل الجماعة وصوتها ، فإنه مع ذلك يبدأ من خلال ذاته المفردة ، لأنه يشعر أنه وحده المسئول عن بكاء الحياة والماضي - في صورة هذه الأطلال . ويتأكد هذا البكاء الفردي من خلال استخدام الشاعر للأفعال المسندة لضمير المتكلم المفرد ، بكيت ، يكي ، أرى الحي ، أرجي ليان العيش ، فلست ناسيهم . هنا يصبح الشاعر واقعا تحت سيطرة إحساس متميز إما بمسؤوليته نحو ضياع قومه من بني أسد ، أو مسؤوليته في استنهاض هم قومه ،

فالشاعر لا يبكي مجرد أطلال تركها أصحابها طلبا للمرعى والكأ، وإنما يبكي شعبه الضائع المشرذ بعد أن طردهم الملك حجر من ديارهم.

ولهذا فإنه يبدأ بذكر قومه ويكرر ذلك ، ولم تظهر صورة المحبوبة إلا في آخر القصيدة ، وهو يذكر هذه الديار التي كان يقيم فيها بنو أسد "إذ هم جميع" والجميع الحي المجتمع ، والجيش ، والرجل الكامل الخلق ، ثم نراه يعود إلى ذكر الحي الجميع مقرونا بالغبطة ، فالغبطة والسعادة تقترن بالماضي ، حيث كان قومه أقوياء مجتمعين ، ولكن تكرار لفظة جميع تبرز الفكرة المسيطرة على وعي الشاعر ، والتي جاءت رد فعل لفكرة التشرذ والضياح وتجربة الغربة التي يعانيها الشاعر وقومه . وتأتي صورة الخراب الذي حل بهذه الديار في مواضع متعددة من القصيدة تتوحد فيما بينها لتعمق من الإحساس بالخراب الذي حل بهذه الديار ، فقد أصبحت هذه الديار بسايس أي ققرة ، وهو عندما يستثنى لا يحيى المستثنى واحدا من جنس قومه وإنما هو الوحش الذي سكن هذه البلاد بعدهم ، فقد استبدلت الحياة الإنسانية بحياة هذه الوحوش التي اتخذت هذه الديار مسرحا لها .

وإذا كنا نرى الشاعر في مطلع القصيدة يستفهم منكرا على نفسه بكاء هذه الأطلال ، فإنه بعد ذلك قد عاد يستفهم مستبعدا أن يرجى ليان العيش بعد من فارقهم من قومه ، فالأطلال - بعد أن تجردت إلى ما ترمز إليه ، وتخلصت من المعاني المباشرة ، واتصلت بمعانيها البعيدة في الوجدان الإنساني - أصبحت تستحق البكاء من خلال ما ترتبط به من رموز إنسانية . ولهذا فإنه بعد استفهامه ينتهي إلى ما يشبه القرار فيستخلم النفي ليؤكد أنه لن ينساهم ، وبالتالي يؤكد حزنه من أجلهم ، فالحركة النفسية تسير

على النحو التالي : إنكار للبكاء ، ثم إنكار للنسيان و السلوان ، ثم رفض للنسيان والسلوان .

وبعد بكاء الشاعر الأطلال الذي كان ضمير المفرد هو الضمير المواجه للجماعة المتذكر لها ، والذي يحاول الشاعر من خلاله أن يعيد تشكيل وجودها من خلال ذاته ، نجد الشاعر ينتقل إلى دعوة رفيقه أن يقفا كي يتأملا الظعن ، وهو حين يدعوها إلى ذلك يظهر نخشيتة أن تشده معهما أحداث الحياة عن هذه اللحظة المهمة . وتستغرقه الرحلة التي صورها وكأنها واقعة حاضرة ، ويتذكر الحادين اللذين سارا مع الرحلة وقد طفت هذه الذكريات من أعماق نفسه مقترنة بإحساسه تجاههما حيث إنه في هذا الموقف يبدو نادما على ذهابهما ناعمين . والشاعر هنا يكشف عن المفارقة التي يشعر بها ، ففي مواجهة آلام الفراق والرحيل يرى الحداة لا ينسون واجبهم في الغناء وسوق الإبل ، حيث تبدو مشاعرهم منقطعة عن تجربة الفرقة ، وكأننا به يتمنى لو أن الحداة رفضوا سوق هذه الإبل ورفضوا الغناء . ويتنقل الشاعر بعد ذلك إلى الحديث عن اللهو مع الطعائن .

ويلفت نظرنا أن اللهو هنا جماعي ، ويتضح ذلك من استخدامه للأفعال المسندة إلى ضمير الجمع : ملنا ، نازعنا ، ملن . ولا شك أن هذه التجربة الجماعية للهو والانطلاق تقابل التجربة الفردية للبكاء ، والتي يبدو فيها الشاعر وكأنه وحده هو المعنى بتقدير الموقف وجسامة الخطب ، كما أنها من ناحية أخرى تقابل تجربة مشاهدة الطعائن مع رفيقه ، وكأنه قد أوحى ضمنا أن نتأمل الطعائن لا يكون إلا للخاصة .

* * *

الباب الثالث

الشاعرُ الجاهلي والطبيعة

أولاً الشاعر والعالم الطبيعي

إن الذي يميز موقف الشاعر من عالمه عن غيره من الناس ، هو أن الشاعر لا ينظر إلى هذا العالم من منطلق كونه إنساناً فقط ، وإنما بوصفه مبدعاً يواجهه عالمه بتشكيل فني. " إن الشعر موضوع تخيلي ، ومن ثم كان فعلاً من أفعال المعرفة الذي يتحقق فيه الموضوع التخيلي ، وإدراكاً فطرياً ، وصورة تتشكل في اللغة وفي تركيب الموقف الإيصالي الذي يتقوم بها " .^(١)

والقول بأن الشعر فعل ، يعني أن الشاعر يشكل العالم من خلال رؤية متميزة ، ويعني أيضاً أن لكل شاعر أسلوباً خاصاً في النظر للعالم ، وموقفاً يؤثر بالضرورة في أسلوبه الذي يعيد به تشكيل هذا الكون ، وفقاً لرؤيته الخاصة ومعتقداته الخاص الذي يتصل برؤية الجماعة ومعتقداتها .

ولهذا فإن ما يقرره هارلو من " أن الفن لا يتولد عن أسلوب معين في النظر إلى العالم ، وإنما يتولد عن أسلوب خاص في إبداعه وتكوينه " ^(٢) قول تنقصه الدقة لأن أسلوب الشاعر في النظر إلى العالم هو الإطار الذي يُشكّل أسلوبه الخاص في تشكيل هذا العالم . وقد ظل الإنسان زمناً طويلاً وهو كائن طبيعي يتطور من الطبيعة ، ولكنه أخذ بعد ذلك يتحول - بعمله إلى أن يكون كائناً إنسانياً ، يتطور ضد الطبيعة .^(٣)

ووجد الإنسان في نفسه وسط هذا العالم ، وكانت نظرتـه في البداية نظرة أسطورية " وفي هذه النظرة الأسطورية إلى العالم تتبدى الأرواح حالة في كل مكان ، مألوفة كل فراغ ، ساكنة كل شيء . وتتبدى قوى الطبيعة وظواهرها حية قادرة على

(١) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، ص ٦١

(٢) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ٧٦ .

(٣) د. عبد النعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٢٦ .

الإدراك والفعل والتأثير . كما تتبدى الجوامد من أحجار وجبال وأشجار وصخور وكائنات حية قادرة على الفهم والتدبير .^(١)

أما بالنسبة للدراسات التاريخية التي تناولت عقائد عرب الجاهلية - فإن برنارد لويس يقول : " كان دين البدو نوعاً من عبادة الأرواح المتعددة ، ويتصل بوثنية الشعوب السامية القديمة ، ويرجع أصل الكائنات التي كانوا يعبدونها إلى سكان الأماكن المنعزلة ، وأولياتها الذين كانوا يعيشون في الأشجار والنباتات ، وفي الحجرة المقدسة "^(٢) ولا شك أن هذا يرتبط برهبة المكان الذي يمثل الجلال والمجهول بالنسبة للإنسان .

وفي الدراسة التي قدمها دكتور جواد على لتاريخ العرب قبل الإسلام ، يقول عن عقيدة الجاهليين وارتباطها بالطبيعة : " وأهت بعض الأقوام والقبائل الظواهر الطبيعية ، لتوهمهم أن فيها قوى روحية كامنة مؤثرة في العالم وفي حياة الإنسان ، مثل الشمس والقمر وبعض النجوم " .^(٣)

كما " أن هناك توسعاً في هذه العبادة تراه عند بعض الأقوام البدائية يصل إلى حد تقديس الأحجار والأشجار والآبار والمياه وأمثال ذلك إذ تصوروا فيها وجود قوى روحية كامنة فيها فعبدوها على أن لها أثراً خطيراً في حياتهم " .^(٤)

فالإحساس بجلال العالم وجماله وتفوقه إحساس أصيل وقدم في نفس الإنسان ، ولا شك أن صفة الجليل تجمع بين عنصري النفع والضرر ، وبين عنصري القوة والجمال من ناحية أخرى .

(١) نفس المرجع ، ص ٣٢ .

(٢) برنارد لويس : العرب في التاريخ (مترجم) ص ٣٧ .

(٣) د. جواد على : تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٥ ، القسم الديني ، ص ٢٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٢-٢٣ .

" إن الإنسان عندما ينظر حوله فإنه يجد نفسه بإزاء عوالم ضخمة من الطاقات الهائلة والقوة اللامتناهية .^(١)

فأين الإنسان من الشمس والقمر والنجوم ، وأين هو من الجبال والصحراء والوديان ، والليل والنهار ، والحيوانات المفترسة ، والرعد والبرق والأمطار والسيول وغير ذلك .

إن عبادة الطبيعة قد جاءت نتيجة جدل بسيط لكنه التحم مع إيمان طبيعي بوجود قوى عليا فوق طاقة البشر تتحكم في هذا العالم ، هي مصدر الحركة والثبات ، والفناء والخلود ، والموت والحياة ، والسلب والإيجاب في هذا الكون .

وإن كانت هذه القوى الخفية المسيطرة وفقاً لتصورهم ، كامنة في ظواهر حسية تجسد القوة والضخامة واللاتناهي ، إزاء إحساس الإنسان بالعجز والتناهي ، فإن العالم الطبيعي كان تبعاً لذلك مهيمناً على الإنسان ، مالكاً له ، وموجهاً لمقاديره . ولهذا تحول من ابن للطبيعة ومخلوق من مخلوقاتنا إلى عبد لها ، وقد صنع الإنسان بنفسه عبوديته ، وخلق آلهته على هواه ، لأن وعيه لم يكن قادراً على إدراك ماهية الوجود ، وكان عاجزاً عن تفسير هذه الظواهر الطبيعية ، وتفسير ما يحيط به من غموض تفسيراً صحيحاً .

ولكن جدل الإنسان مع الكون ، تمخض عن نمو ملحوظ في إدراكه ووعيه ، وبدأ الإنسان يشعر بنفسه عندما ازداد وعياً ببعض حقائق الوجود ، "كان لديه اعتقاد بأن كل ما في الكون ذو حياة : فالشجرة تغني ، والشمس تبسم ، والسماء تبكي ، ومنذ أن أصبحت البشرية تعي أن الشجرة لا تغني ، أصبح هذا الاعتقاد مجازاً " .^(٢)

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ١٥٧ .

(٢) د. نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ١٢ .

ومنذ أن أصبح الإنسان يعرف الملكية الصغرى ، ملكيته لكوحه وحيواناته وأدواته ، نزع بصورة من الصور إلى ملكية هذا الكون وسيادته والسيطرة عليه . وكانت الكلمة قوة في علاقة البدائي بعالمه كانت أداة للتحكم في جزئيات هذا العالم وظواهره ، كما كانت أداة لمعرفة هذه الجزئيات والظواهر ^(١) .

" ولم تكن الكلمة في ذلك الفهم أداة صياغة لذلك العالم . بل كانت تمكن من السيطرة عليه والتحكم فيه وامتلاكه والتأثير فيه . لم تكن الكلمة وسيلة لنقل الخبرة وتجريد التجربة فحسب ، كما لم تكن تنسيقا للنشاط العلمي وتنظيما له بل كانت توجيها للحدث ، وتملكا للشيء ، وخلقا اجتماعيا للإنسان " ^(٢)

ولهذا فإن الشاعر بوصفه مبدعا أداته الكلمة - كان عمله ذا قوة سحرية تتصل بالجدور الأسطورية . وظلت هذه الجدور الأسطورية متصلة حتى العصر الجاهلي ، حيث كان ينظر إلى الشاعر على أنه شخص غريب متفرد ، يمتلك قوة خارقة تتصل بالجن والشياطين . كما أن شعور الإنسان بنفسه وإحساسه بإمكاناته وقدراته الروحية والعقلية جعله يطمح إلى السيطرة على هذا العالم الذي يهيمن عليه . " إن الإنسان ليعرف أنه جزء من الطبيعة بوصفه جسما ، ولكننا نراه يحاول أن يستوعب العالم كله بوصفه روحا أو عقلا ، بحيث يكون في وسعنا أن نقول أن كل دراما الوجود البشري إنما تنشأ عن تلك العلاقة المزدوجة بين هذا الجسم المحوى في العالم وذلك العقل الذي يحوي العالم نفسه " ^(٣) .

(١) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٤٢ - ٤٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٣ .

(٣) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ١٤٧ - ١٤٨ .

وإذا كان الوجود جميلاً بذاته أو جميلاً لأننا ندركه كذلك فإن " الجمالي أشمل من الفني . فالصلة الجمالية حقيقة من حقائق الوجود البشري عامة ، تتبدى ماهيتها ونتائجها في كيفية تعامل تنشأ بين البشر وعالمهم الطبيعي والاجتماعي . أما الفن فنشاط جمالي مخصوص ينهض به الأفراد الفنانون " (١)

وهذا يصبح الشاعر وسيطاً بين العالم والناس ، وتصبح رؤية الفنان هي الإطار الذي يعيد الناس النظر من خلاله إلى العالم ، وهذا يقدم الشعر في إطار جديد قد يتشابه مع صورته الواقعية ، وقد يختلف عن هذه الصورة ، لكنه في كلا الحالين يمثل انعكاساً له .

* اتصل الشاعر الجاهلي بالطبيعة اتصالاً وثيقاً ، وتفاعل معها بكل ظواهرها ومظاهرها ، فلم تحجبه عنها أسوار ولا قصور ، وأصبحت له بمثابة الأم التي تعطيه كل ما تستطيع ، ولكن هذه الطبيعة كانت تقسو عليه في كثير من الأحيان فتجعله ، يهرب منها وإليها ، فيترك الجذب إلى الخصب ، باحثاً عن الرزق والأمن ، ولهذا فإن علاقته بالطبيعة قد سارت في إطار النافع . ولكن علاقة الشاعر بعالمه الطبيعي كانت أيضاً قائمة على إدراك لقيمة هذا العالم وأهميته ، ووعيه بما يمثله العالم الطبيعي من قيم موضوعية .

فالوعي لا ينهض بمجرد الفكر والتصور ، وإنما ينهض باكتشاف خصائص موضوع المعرفة . ويتأسس على ذلك أن مقولات (الجميل ، السامي ، الحسن ، الوضع ، القبيح) إنما تشير إلى خصائص وصفات موضوعية " . (٢)

(١) د. عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، ص ٤٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٣ .

إن إدراك جمال بعض الظواهر أو العناصر الطبيعية وجلالها - يمثل قاسماً مشتركاً بين البشر في كل العصور والبيئات ، ومثل ذلك تماماً إدراك قبح أو وضاعة بعض عناصر الطبيعة ومخلوقاتها .

ولا شك أن هناك فرقاً بين الجمال الفني والجمال في الفن ، والجمال في الطبيعة . فالجمال في الطبيعة والفن جمال موضوعي بالدرجة الأولى ، أما الجمال الفني فإنه يتصل بالتشكيل الفني ، سواء أكان تشكيلاً لمقولات جميلة أم غير جميلة ، فكل تشكيل لمقولات العالم هو تشكيل جمالي ، حيث يوصف بالجودة أو عدمها ، وبالجمال أو القبح وفقاً لمعايير فنية .

فليس كل تشكيل للجمال الطبيعي أو الإنساني تشكيلاً جميلاً بالضرورة ، كما أن التشكيل الشعري لمقولات القبح ومظاهره - هو تشكيل جمالي مع تفاوت في درجة الجودة . فنحن نستطيع أن نصف كلا التشكيلين وصفاً واحداً ، وأن نضعها على مستوى واحد من حيث الفن ، لأن تعرف الشاعر على عالمه تعرف جمالي ، من حيث إدراك الجمال الذي يتبدى في العالم موضوعياً ، ومن حيث انعكاس هذا الإدراك مشكلاً تشكيلاً فنياً جميلاً ، ولهذا فإننا نقول إن عناصر التشكيل الفني لا تفقد جمالها الموضوعي إلا إذا أراد الشاعر لها ذلك ، أو إذا أساء الشاعر تشكيله الفني . ولكن الشاعر لا يعيبه - بوصفه شاعراً - أن يرفض ما تُعْرَفُ عليه من جمال ، وإنما يعيبه أن يقدم تشكيلاً فنياً لا يتسم بالجودة ، سواء لما تُعْرَفُ على جماله أو قبحه . فهذا أبو ذؤيب الهذلي يرى البلاد على ما فيها من جمال وخصب جذباً ، لأن محبوبته سكنت بغيرها فيقول : ^(١) .

وأرى البلاد إذا سكنت بغيرها جذباً وإن كانت تطل وتخصب

(١) ديوان الهذليين ، ص ٦٣ . تطل : يصيبها الطل .

ونحن لا نواخذ الشاعر بسبب إنكاره حقيقة البلاد ، لأن ذلك اتصل بتجربة ذاتية قدمها الشاعر من خلال صياغة جيدة ، حيث ربط تلك الرؤية ببعد محبوبته عنه .

إن موقف الشاعر من عالمه الطبيعي ينحصر إما في إطار الوصف المباشر لمشهد أو لظاهرة ، أو يتجاوز ذلك إلى النظر في علاقة هذا المشهد أو الظاهرة بالإنسان ، ولا شك أننا نعول في تذوقنا لجمال النص الأدبي على خصائصه الفنية ، لأن المحتوى الشعري بعد تشكله يصبح له خصوصيته وذاتيته ، حيث تفقد العناصر الموضوعية قدراً كبيراً من استقلالها ، بعد أن ندخل في بنية العمل الأدبي ، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الظاهرة لا تفقد كل خصائصها الموضوعية خارج الفن ، حيث تظل هذه الخصائص ذات تأثير كبير ومغزى واضح في بنية العمل الفني . ولهذا فإننا نقول : إن الشاعر قد أصاب الوصف أو التشبيه إذا كان ما قدمه من وصف أو تشبيه مناسباً لموضوعه ، ومقبولاً من الناحية الموضوعية ، ولكننا نقول إن الشاعر قد أجاد التعبير إذا كان قد جمع بين إصابة المعنى وحسن الصياغة . " ولكن النقد ليس بهذه البساطة ولا تقتصر مهمته على القول بالجمال أو القبح مهما كانت الاعتبارات الأخرى مستبعدة ، ومهما تحرر الحكم من أي غاية ...

فهناك في الواقع نوعان من الحكم : نوع نقف فيه عند مجرد القول بالجمال والقبح ، فإننا بذلك لا نكون نقاداً بالمعنى الصحيح ، لأن البشرية في تعاطيها الأدب على مندى العصور تقف هذا الموقف . والنوع الثاني هو الذي نحدد فيه قيمة العمل الفني ونضعه في مكانه أو في مستواه بحسب المفهومات ، والمقارنات ، وما إلى ذلك ، ونحن بهذا نكون قد انتقلنا من مرحلة "تذوق" العمل الفني إلى مرحلة تقويم هذا العمل".^(١)

(١) د. عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٠-٣١ .

ومعنى ذلك أننا لابد أن نحاول في دراستنا للعمل الأدبي أن نفهم تلك العلاقة المهمة بين الرؤية والفن ، فإن وراء كل صورة موقف ، والتعرف على الموقف لا يتم إلا من خلال تعرفنا على الصورة بكل خصائصها الفنية ولهذا فإن تقويمنا للعمل الأدبي هو تقويم للشكل والمضمون معاً . وعلاقة هذا بنموذج الإنسان في الشعر يتحدد في أن كل صورة للعالم الطبيعي في الشعر - سواء اتصلت اتصالاً مباشراً أو غير مباشر بنموذج الإنسان - تكشف عن رؤية الإنسان للعالم الطبيعي ، وموقفه الذي ينعكس على نمودجه .

وإذا تأملنا موقف الشاعر الجاهلي من عالمه ، نجد أن هذا العالم كان بالنسبة له مثلاً للجمال والجلال ، يستمد منه الشاعر رموزه وتشبيهاته واستعاراته ، ولكننا في الوقت نفسه نشعر أن هذا الشاعر الجاهلي هو الذي أضفى الجمال على هذا العالم ، وعمق إحساسنا به ، بحيث نراه شديد الاحتفاء بوصف مظاهره وظواهره ، وجعلها رموزاً لمقولاتي الجمال والجلال ، فإذا كان رينان يقول : " إن العالم جميل إلى أن تمسه يد الإنسان " .^(١) فإن لالو يرى أنه " ليس في استطاعتنا أن ننسب إلى الطبيعة جمالاً فنيّاً يكون هو الأصل في كل إنتاج استيطقي ، وإنما لابد وأن نعترف بأن الفن هو السذي يسمح لنا بأن نحكم على الطبيعة " .^(٢)

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ٦٢ .

(٢) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ٦٢ .

ولكننا لا بد وأن نسلم بأن هناك جمالاً خارج الفن ، وجمالاً في الفن ، وتشكياً
جمالياً لكل المظاهر سواء أكانت جميلة أم غير جميلة .

فإذا كان الشاعر باستخدامه لعناصر العالم الطبيعي في تشكيه الشعري يكشف عن
إعجاب بهذا العالم يضيف على هذا العالم قيمة تجعله يتجاوز صورته الواقعية .

فالشاعر له دور مهم في إضفاء القيمة على العالم الطبيعي ، والكشف عنها ، يرى
رودان : أن " كل ما في الطبيعة إنما يحمل طابعاً وشخصية في نظر الفنان الكبير ، لأن
نظريته الفاحصة النفاذة تخترق الأشياء ، فتنفذ إلى معانيها الكامنة ، وتستجلي ما خفي من
مدلولاتها " (١)

وقد تتجاوز عناصر العالم الطبيعي ومخلوقاته ومظاهرها ، فتصبح رموزاً لقيم مقبولة
أو مرفوضة ، من الجماعة ، أو من الشاعر على وجه خاص .

يقول عنترة بن شداد : (٢)

وأنا الربيعُ لمنْ يحلُ بساحتي أسدٌ إذا ما الحربُ أبدتْ ناهياً
فاذهبْ فأنتَ نعامةٌ مذعورةٌ ودع الرجالُ قتالها وسبابها

فالربيع هنا رمز للخير والخصوبة ، والأسد رمز الشجاعة والقوة ، والنعامة رمز
للهروب والفرار . ولا شك أن النعامة جميلة من خلال تشكيه الشعري ، ولكنها هنا
رمز لصفة مرفوضة هي صفة الذعر والفرار .

(١) نفس المرجع ، ص ٦١ .

(٢) ديوان عنترة بن شداد ، ص ٣٤٠ .

وعبيد بن الأبرص في حديث عن جبل عُدْ مِلِي ، حيث يعيش قومه يقرن الجحد الذي يرتبط بشموخ هذا الجبل بالجمال الذي يتبدى في مظهره ، فيقول : ^(١)
 وَلَنَا دَارٌ وَرَثْنَا عِزُّهَا أَلْ — أَقْدَمَ الْقَدُمُوسَ عَنْ عِمٍ وَخَالِ
 فِي رَوَايَ عُدْ مِلِي شَامِخِ أَلْ — أَثْفَرُ فِيهِ إِرْثُ مَجْدٍ وَجَمَالِ
 فالشاعر على وعي بما يقدمه العالم الطبيعي من جمال وجلال ، وبما يعكسه إحساس بهما ، ولهذا فإنه يستخدم كثيراً من عناصر الطبيعة وكائناتها وظواهرها في تشكيله الشعري ، مرتبطة بالقيم التي اقترنت بالجماعة أو أراد هو أن تقترب بها . يقول
 عنتره بن شداد في وصف قومه : ^(٢)

إِذَا مَا مَشَنُوا فِي السَّابِغَاتِ حَسِبْتَهُمْ سَيُولَا وَقَدْ جَاشَتْ بَيْنَ الْأَبَاطِخِ
 ويطلب الأعشى من ممدوحه أن يصبح كالجمال في تحمله لتبعات القبيلة
 فيقول : ^(٣)

وَكُنْ لَهَا جَمَلًا ذَلُولًا ظَهَرُهُ أَحْمِلُ وَكُنْتُ مُعَاوِدًا تَحْمَلُهَا
 فالجمال هنا رمز للقوة وللتحمل وتحسيد لهما .

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢١ ، القدموس : القدم العظيم .

(٢) ديوان عنتره بن شداد ، ص ٣٠٠ ، السابغات : الدروع الكاملة .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ٨١ .

ثانياً : الشاعر والطبيعة الصامتة

إن الذي يلفت نظرنا هو أن رؤية الشاعر للكون قد اختلفت وفقاً لاختلاف طبيعة عناصره ، ولهذا فإن نظرتة إلى الجوامد قد اختلفت عن نظرتة إلى الكائنات الحية وبخاصة الحيوان ، فالجوامد بما تشمل من ثوابت كالجبال والتلال والصحارى ، أو متحركات كالنجوم والكواكب - تمثل عنده الثبات والاستمرار ، وترمز للخلود ، أما الكائنات الحية ، فإن وجودها وجود مؤقت ، حيث تنتهي إلى الموت والفناء . وكأن الذي يأخذ بحظ موفور من الحياة والمتعة تنتهي حياته ويموت ، أما هذه الجوامد التي لا تستمتع بحياة كالإنسان والحيوان فإنها تظل باقية .

ولهذا فإن الوجود ينقسم إلى نوعين من الوجود ، وجود مادي يبقى ويستمر ، ووجود حي يرتبط بالفناء على الرغم من استمرار نسي في النوع الذي ينتمي إليه .

وإزاء استمرار الوجود المادي وديمومته ، وارتباط الوجود الحي بالموت والفناء ، تشتت الوجدان الجاهلي بين رؤية تربط الوجود الحق بالخلود ، ومن ثم فإن هذه الثوابت التي تمثل صورة الخلود هي الموجودة حقاً ، أما الوجود الحي فإنه وجود نسبي : لأنه يفتقد الخلود الذي هو سر السعادة ، ولكن هذا الوجود النسبي بدا من زاوية أخرى وكأنه الوجود الذي يجب أن يكون لأنه ، مرتبط بالحياة المليئة ، ومن هنا تولى في نفس الشاعر الإحساس بالمفارقة ، حيث وجد الجوامد التي لا تحيا الحياة الحقة ، هي الباقية ، ووجد الأحياء الذين يحْيُونَ الحياة ويقدرونها يموتون .

وإذا كان الشاعر الجاهلي في مواجهته للزمن قد أحس بطابع الشقاء ، حيث ارتبط الوجود الزماني بالموت والفناء - فإن هذا الشاعر قد أحس أيضاً في مواجهته للمكان بنفس الإحساس ، حيث رسخ في وعيه الإحساس بالتناقض بين تناهي وجوده الحى ولا تناهي الوجود المادي الذي يقترن بلاتناهي الزمان .

ولهذا فإننا نعود إلى التمثيل بتلك الرؤية التي قدمها زهير لخلود الزمان والمكان حيث يقول : ^(١)

بدا لي أن الناس تُفنى نفوسهم وأموالهم ولا أرى الدهرَ فانيا
ألا لا أرى على الحوادث باقيا ولا خالداً إلا الجبال الرواسيا
وإلا السماءَ والبلادَ وربنا وأيامنا معدودةً والليالي

ويقول مالك بن خالد الحناعي : ^(٢)

يا مئى إن سباع الأرض هالكة والأدم والعفر والآرام والناس

ويقول لبيد بن ربيعة : ^(٣)

إن يكن في الحياة خيرٌ فقد أنـُـى ظيرت لو كان ينفعُ الإنظارُ
عشتُ دهرًا ولا يدومُ على الأيـُـى سامٍ إلا يرممُ ويَقَارُ
وكُـلافٌ وضلفُعٌ وبضيـُـعٌ والذي فوق خبـُـةٍ ، ييمـُـارُ
والنجومُ التي تتابع بالليـُـى لـِ وفيها ذاتُ اليمينِ ازورارُ
دائبٌ مؤرَّها ، ويصرفها العـُـورُ رُ ، كما تعطف الهجانَ الظوارُ
ثم يعمى إذا خفين علينا أطوالُ أمـُـرأسها أم قصارُ
هَلَكْتُ عامرٌ فلم يبقَ منها برياضِ الأعـُـرافِ إلا الديارُ
غـُـرر آلٍ وعُـنَّةٍ وعـُـريشٍ ذعذعتها الرياحُ والأمطارُ

يقترن الفناء عند الشاعر بانعدام الخير فما دام الخلود مستحيلًا فليس هناك خير حقيقي . ويدو أن فكرة الفناء قد تسلطت على وعي الشاعر متجسدة في إحساس

(١) ديوان زهير ، ص ٣٨٥-٣٨٨ .

(٢) ديوان الهذليين ، ج ٢ ، ص ١ الأدم والعفر والآرام : طباء مختلفة الألوان .

(٣) ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، ص ٧٧

الشاعر بفناء الإنسان وتناهيه في مقابل خلود الجوامد في الطبيعة سواء الثوابت منها كالجبال ، أم المتحركات كالنجوم . وتبدى هذه الفكرة من خلال قوله "لو كان ينفع الإنظار" أي التأجيل إلى حين ، فالموت لابد منه مهما طال الأجل ، وقد استخدم الشاعر القصر في تأكيد بقاء الجوامد دون غيرها من الموجودات في قوله : "ولا يدوم على الأيلم إلا يَرْمَزُ وَيَعَارُ" ، كما استخدم الشاعر نوعاً من الاستثناء المنقطع في إبراز بقاء الجوامد وحدها ، وفناء الناس في قوله : "هلكت عامر فلم يبق منها إلا الديار" فالذي يبقى ليس من جنس الذي يفنى .

وتقترن بصورة النجوم بعض التدايعات حيث نرى الشاعر يستطرد في وصفها بالنياق التي تعطف على الصغار من الإبل ، وهي صورة ترتبط بجذور أسطورية ترى مملكة السماء صورة لما يجري على الأرض ، كذلك نراه يتحدث مستفهماً عن كون هذه النجوم معلقة في السماء بأمراس طويلة أم قصيرة ، وهذا يعكس ارتباطاً بثقافة العصر ، حيث لم يتصور الجاهلي قانوناً ينظم حركة الكواكب .

والشاعر حيث يتحدث عن فناء قومه مقترناً بخلود الطبيعة ، إنما يجسد إحساساً بالمفارقة ، فالناس يفنون والعالم المادي يبقى وحركة الأيام تسير بالإنسان نحو الفناء . ويبدو أن إحساس الشاعر بخلود هذه العناصر ، جعله ينظر إليها نظرة إجلال وتقديس ، فرأى في حركة النجوم حركة في أقدار الناس ، يقول عبيد بن الأبرص : ^(١)

وَلَتَأْتِيَنَّ بَعْدِي قُرُونٌ جَمَّةٌ تَسْرَعِي مَحَارِمَ أَيْكَةٍ وَلَسُدُودًا
فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ وَلَيْلٌ كَاسِفٌ وَالنَّجْمُ تَجْرِي أَنْحُسًا وَسُعُودًا

^(١) ديوان عبيد ، ص ٣٢ .

وإذا كان الإنسان قد واجه الزمن مقترناً بالفناء والمسوت ، فإن الزمن وبعض
عناصر الطبيعة تترصده ما يشيده الإنسان فتحيله أطلالاً وخرائب . يقول امرؤ
القيس : ^(١)

قِفْ عَلَى الدَّارِ الَّتِي غَيَّرَهَا بَارِحُ الْقَطْرِ وَتَكَرَّرُ الْحِقَبُ
دَارُ قَوْمٍ بُدِّلَتْ مِنْ بَعْدِهِمْ سَاكِنُ الرُّوحِ وَلِلدَّهْرِ عُقَبُ
فالأمطار الشديدة وتتابع السنين أحال هذه الديار إلى أطلال بعد أن ارتحل عنها
ساكنوها ، فأصبحت مسرحاً للوحش ، وقد ارتبط هذا بالدهر وتوابعه .

ويقول سلامة بن جندل : ^(٢)

هَاجَ الْمَنَازِلَ رَحْلَةَ الْمَشْتَقِ دِمْنٌ وَآيَاتٌ لَيْثَنَ بَـوَاقِ
لَبِسَ الرُّوَامِسَ وَالْجَدِيدُ بِلَاهِمَا فَتَرَكْنَ مِثْلَ الْمَهْرَقِ الْأَخْلَاقِ
ويقول عبيد بن الأبرص : ^(٣)

أَفْقَرَ مِنْ مَيَّةِ الدَّوَاغِ مِنْ خَبَّتْ قَلْبِي فَيَحَانَ فَالرَّجُلُ
كَأَنَّ مَا أَتَيْتِ الرُّوَامِسُ مِنْ هُ وَالسَّنُونَ الذَّوَاهِبُ الْأَوَّلُ
فَرُعُ قُضَيْمٍ غَلَا صَوَانِعُهُ فِي يَمْنَى الْعِيَابِ أَوْ خَلَّلُ

فعناصر الطبيعة تشترك مع الزمن في صنع الفناء ، وقد أدرك الجاهلي هذا ، فسمى
الرياح الروامس وهي التي تنقل التراب من بلد إلى آخر ، وربما غشت وجه الأرض كله

^(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٤٠٢ .

^(٢) ديوان سلامة بن جندل ، ص ١٢ .

^(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦ .

بتراب أرض أخرى والروامس الرياح التي تسير التراب وتدفن الآثار وكل دابة
تخرج بالليل فهي رامس ترمس : تدفن الآثار كما يرمس الميت .^(١)

ولا شك أن الإنسان وفقاً لهذا التصور الجاهلي قد واجه الزمان والمكان معاً ، فهما
يعطيانه كل شيء ، ويسلبانه كل شيء ، فالزمن عندهم هو الحياة وهو سالب الحياة .
والطبيعة مصدر للحياة ، وهي أيضاً مشاركة في سلب هذه الحياة .

وإذا كان الشاعر الجاهلي قد واجه الزمن بتشكيل مضاد حاول من خلاله أن يقه
ما يشكله الزمن من سلب وقهر ، فإنه من ناحية أخرى قد واجه المكان ، بمثل هذا
التشكيل حيث نراه يتخذ من اجتيازه المكان المخوف الوعر رمزاً لانتصاره عليه .
يقول الشنفرى :^(٢)

ووادٍ بعيدٍ العمقِ ضنكٍ جُماعه	مراصد أُم قانتِ الرأسِ أخوف
وحوشٍ موى زادِ الذئابِ مضَلَّة	بواطنه للجن والأسد مألَّف
تعسفتُ منه بعدما سقط الندى	غماليلٌ يخشى عليها المتعسف

فمواجهة المكان بما يمثله من وعورة وخوف ومخطر يبدو وكأنه مواجهة للزمان في
نفس الوقت ، أو هي مواجهة للمكان المتزمن الذي التحم فيه الزمان والمكان ، فأصبحا
مصدرين للإحساس بفجعية الحياة ، ومن ثم أصبحا دافعين وحافزين للإنسان على
مواجهة القهر الذي يفرضه عليه .

والشاعر في مواجهة الزمان والمكان يشعر أن هناك تشكيلاً مفارقاً له ، سابقاً عليه ،
وهو تشكيل يثير عنده تصوراً يواكب ما يقدمه من تشكيل فني يكشف عن رؤية
وموقف يمثلان منطلق التصور ، ويرزان خصوصية التصوير . يقول

^(١) لسان العرب مادة رمس .

يوان الشنفرى ، ص ٣٨ ، ٣٩

وفتخر طرفه بمكانة قومه وعلوها ، فيجعلهم قد أقاموا بمكان مرتفع يستحيل أن
ينالهم فيه إنسانٌ بضيم ، ولا يتسنى للأعداء أن ينالوهم بأذى ، ويلجأ إليهم فوقه المستجير
فيعصمونه .

يقول طرفة : ^(١)

لقد علم الأقبام أنا بنَجْوَةٍ عَلَتْ شرفاً من أن تُضَامَ وتُشْتَمَا
لنا هَضْبَةٌ لا يدخلُ الذلَّ وسَطُهَا ويأوي إليها المستجيرُ فيُعَصِّمَا

وقد اتخذ الشعراء من الوعول التي تسكن قمم الجبال رمزاً للمنعة ، يقول
بشر بن أبي خازم : ^(٢)

فما صَدَعُ بجبةٍ أو بِشُوطٍ على زُلْقٍ زوالقي ذي كِهَافٍ
تَزَلُّ اللَّقْوَةُ الشُّفْراءُ عَنَّاها مخالبها كأطرافِ الأشْثافي
بِأَحْرَزَ مَوْلاً مِنْ جَارِ أَوْسٍ إذا ما ضَيَّعَ جيرانُ الضُّعَافِ

ويشبه أوس بن حجر الجيش بالطود ، أي الجبل فيقول : ^(٣)

لَحِيتُهُمْ لَحِيَّ العَصَا فطَرَدَتْهُمْ إلى سَنَةِ جردائها لَمْ تَحْلَمْ
نَارَعَنَ مثلَ الطُّودِ غَيْرَ أَشَابَةٍ تَنَاجَزَ أولاهِ وَلَمْ يَتَصَرَّمِ
والأرْعَنُ هو الجيش الكثير مثل رعن الجبل . والرعن أنف تتقدم من الجبل في
الأرض . ^(٤)

^(١) ديوان طرفة ، ص ١٣٩ .

^(٢) ديوان بشر ، ص ١٤٨ ، ١٤٩ .

^(٣) ديوان أوس ، ص ١١٩ ، ١٢٠ .

^(٤) ديوان أوس ، ص ١١٩ ، ١٢٠ .

وَيَصُورُ النَّابِغَةَ الدَّبِيَّانِي قَوْمَهُ وَقَدْ حَلُّوا فِي الْمُرْتَفَعَاتِ الَّتِي يَرَى فِيهَا الرَّاعِي كَأَنَّهُ طَائِرٌ صَغِيرٌ ، فَيَقُولُ : ^(١)

وَحَلَّتْ بِيُوتِي فِي يَفَاعٍ مَمْنُوعٍ	تَخَالُ بِهِ رَاعِي الْحَمُولَةِ طَائِرًا
تَزِلُّ الْوَعُولُ الْعُصْمُ عَنْ قُدْفَاتِهِ	وَتَضْحِي ذُرَاهُ بِالسُّحَابِ كَوَافِرًا
جِدَارًا عَلَى الْأُتُنَالِ مَقَادَتِي	وَلَا نِسْوتِي حَتَّى يَمْتَنَ خَرَائِرًا

فالشاعر الجاهلي قد رأى في الجبل رمزاً للجلال والمنعة وللخلود والرفعة .

"وهكذا كان الجبل بما فيه من بقاء وثبات وشموخ ، رمزاً حقيقياً للخلود ، يراه الشاعر أمامه كمظهر بيئي يمثل الجانب العكسي للفناء والنهاية التي تغرق الأحياء في لجنها " . ^(٢)

لقد واجه الشاعر الجاهلي عالمه على سعته وامتداده ، على تباين مظاهره واختلافها وامتد بصره في أرجاء هذا العالم ، وبدا وكأن العالم كله ملك يديه ، فهو بعد أن عبث النجوم والشمس والقمر والجبال ، بدأ يشعر وكأنه الملك المتوج في هذا الوجود ، وأنه محور هذا الكون ، على الرغم مما كشف إدراكه لهذا العالم عن تناهي وجوده الإنساني ، وقد كان الشعراء أكثر وعياً بقدرة الإنسان وتحييداً لها ، ولهذا فإنهم نزعوا إلى تأكيد سيطرة الإنسان على الوجود فكانت الكلمة والصورة وسيلتهم في مواجهة هذا الوجود المتعالي واحتوائه وإسقاطه واستهلاكه تفردته فإذا كانت الشمس هي مصدر الحياة ، وهي المعبودة الأم فإن النابغة يشبه ممدوحه بها ويشبه غيره من الملوك بالكواكب التي تختفي حين تظهر هذه الشمس فيقول : ^(٣)

^(١) ديوان النابغة ، ص ٦٩ ، ٧٠ .

^(٢) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ١٠ .

^(٣) ديوان النابغة ، ص ٧٤ .

بأنك شمسٌ والملوك كواكبٌ إذا طَلَعَتْ لَم يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوَكَبٌ
ويشبه المرأة بالشمس فيقول : ^(١)

بَيْضَاءَ كَالشَّمْسِ وَاقَتْ يَوْمَ أَسْعَدِهَا لَمْ تَبُذْ أَهْلًا وَلَمْ تُفَجِّشْ عَلَى جَارِ
وإذا كان القمر معبوداً في يوم من الأيام فإن الشاعر يصف ممدوحه به في صفاته
المادية والمعنوية التي ترسبت في وعي الجماعة فيقول الأعشى : ^(٢)

إِلَى مَلِكٍ كَهَلَالِ السَّمَاءِ أَزْكَى وَفَاءً وَمَجْدًا وَخَيْرًا
وإذا كانت النجوم من المعبودات القديمة ، فإن طرفه يصف ندمانه بأنهم بيض
كالنجوم فيقول : ^(٣)

نَدَامَايَ بَيْضٌ كَالنُّجُومِ وَقِينَةٌ تَرْوَحُ عَلَيْنَا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُجَسَّدٍ
بل إن الأعشى يصور ممدوحه أمراً للشمس والقمر فيقول : ^(٤)

فَتَى لَوْ يَنَادِي الشَّمْسَ أَلْقَتْ قِنَاعَهَا أَوْ الْقَمَرَ السَّارِي لَأَلْقَى الْمَقَالِدَا
وإذا انتقلنا إلى الأرض بكل ما تمثله من اتساع ولا نهائية لا تصل إليها حركة
الإنسان وانطلاقه في العصر الجاهلي ، وإذا كان الفرد يجد نفسه وقومه لا يشغلون من
هذا الحيز الواسع الممتد غير مساحة ضئيلة ، فإن عمرو بن كلثوم يواجه هذا الواقع
بتشكيل مضاد ، فيجعل من نفسه وقومه قد امتلكوا البر والبحر حتى ضاق عنهم فيقول :
(٥)

^(١) ديوان النابغة ، ص ٢٠٢ .

^(٢) ديوان الأعشى ، ص ١٤٧ .

^(٣) ديوان طرفه ، ص ٤٧ .

^(٤) ديوان الأعشى ، ص ١١٥ .

^(٥) شرح المعلقات السبع للزورني ، ص ١٨٩ .

مَلَأْنَا الْبَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَمَاءَ الْبَحْرِ نَمْلُؤُهُ سَفِينًا

وعلى الرغم من وعي الجاهليين بأن هذه العناصر خالدة متفرقة فإنهم قد أدركوا أنها - وإن وفرت للإنسان نوعاً من المنعة - فإنها لا تعصمه من الموت . يقول المتنخل الهذلي :^(١)

فَاذْهَبْ فَأَيُّ فِتْنٍ فِي النَّاسِ أَحْوَزُهُ مِنْ حَقْفِهِ ظَلَمٌ دُعُجٌ وَلَا جَبَلٌ
وَالسَّمَا كَانَ إِنْ يَسْتَعْلِي بَيْنَهُمَا يَطِيرُ بِخُطَّةٍ يَوْمَ شَرُّهُ أَصْلٌ
وَلَا نَعَامٌ يَجُورُ يَسْتَرِيدُ بِهِ وَلَا جِمَارٌ وَلَا ظَبْيٌ وَلَا وَعِلٌ

فالناس والأحياء جميعاً واقعون تحت طائلة الموت ولا شيء يمنع الموت . ويشبهه بشر بن أبي خازم ممدوحه بالبحر فيقول :^(٢)

بَحْرٌ ، يَفِيضُ لِمَنْ أَنَاخَ بِيَابِهِ مِنْ سَائِلٍ ، وَثَمَالٍ كُلِّ مُعَصَّبٍ

ويشبهه النابغة ممدوحه بالنهر في فيضانه فيقول :^(٣)

فَمَا الْفُرَاتُ إِذَا هَبَّ الرِّيحُ لَهُ تَرْمِي غَوَارِبَهُ الْعَبْرَتَيْنِ بِالزُّبْدِ
يَمُدُّهُ كُلُّ وَادٍ مُشْتَرَعٍ لَحَبٍ فِيهِ رَكَامٌ مِنَ الْيَنْبُوتِ وَالْخَضَدِ
يَظَلُّ مِنْ خَوْفِهِ الْمَلَّاحُ مُعْتَصِمًا بِالْخِزْرَانَةِ بَعْدَ الْأَيْنِ وَالنَّجْدِ
يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيَّبَ نَافِلَةً وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ الْيَوْمِ دُونَ غَدِ

فالشاعر لا يكتفي بتشبيه ممدوحه بالنهر وإنما يماثل بينه وبين النهر في فيضانه وامتلائه بالماء ، وينتهي عن طريق هذه المفاضلة التمثيلية إلى نفي أن النهر أكثر عطاء من الممدوح

(١) ديوان الهذليين ، جـ ٢ ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

(٢) ديوان بشر ، ص ١٧٤ .

(٣) ديوان النابغة ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

. وإذا كانت بعض عناصر الطبيعة تهب الأرض الحياة ، فإن الشاعر الجاهلي قد استعار في وصفه للإنسان هذه العناصر ، ليحمله واهباً للحياة ، ولهذا نراه يشبه بعض السادة بالغيث الذي هو مصدر من مصادر الحياة ، يقول بشر بن أبي خازم : ^(١)

كُنْتُ غَيْثًا لَهْنٌ فِي السَّنَةِ الشُّهُ — بَاءٌ ذَاتِ الْغُبَارِ وَالْإِمْحَالِ

وتقول الخنساء : ^(٢)

وَمَا الْغَيْثُ فِي جَعْدِ الثَّرَى دَمِثَ الرَّبِيِّ تَبَعَّقَ فِيهِ الْوَابِلُ الْمُتَهَلِّلُ
بِأَفْضَلِ سَيِّئًا مِنْ يَدِيكَ وَنَعْمَةً تَعْمُ بِهَا بَلْ سَيَّبُ كَفَيْكَ أَجْزَلُ
فالشاعرة لا تكتفي بتمثيل أخيها بالغيث وإنما تجعل كفيه أجزل سيئاً وعطاء .

ويقول النابغة : ^(٣)

وَأَنْتَ الْغَيْثُ يَنْفَعُ مَا يَلِيهِ وَأَنْتَ السَّمُّ خَالَطَهُ الْيَرُونُ
وَيَصِفُ الْأَعْشَى مَدْوُوحَهُ فَيَجْعَلُ النَّاسَ يَطْلُبُونَ الْمَطَرَ بِرُكْنِهِ فَيَقُولُ : ^(٤)
أَغْرُهُ أَبْلَجُ يَسْتَسْقِي الْغَمَامُ بِهِ لَوْ صَارَ النَّاسُ عَنْ أَحْلَامِهِمْ صَرَخًا
ويشبه النابغة ممدوحه بالربيع فيقول : ^(٥)

وَأَنْتَ رَبِيعٌ يُنْعِشُ النَّاسَ سِيَّهِ وَسَيْفٌ أَعْيَرَتْهُ الْمَنِيَةُ قَاطِعٌ
ويقول في رثائه للنعمان : ^(٦)
وَكُنْتُ رَبِيعًا لِلْيَتَامَى وَعِصْمَةً فَمُلْكُ أَبِي قَابُوسَ أَضْحَى وَقَدْ نَجَزُ

^(١) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ١٧٤ .

^(٢) ديوان الخنساء ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

^(٣) ديوان النابغة ، ص ٢٢٣ .

^(٤) ديوان الأعشى ، ص ١٥٧ .

^(٥) ديوان النابغة ، ص ٢٢٣ .

^(٦) ديوان النابغة ، ص ١٩٤ .

فالشاعر يقدم تشكيلاً فنياً يجعل فيه الإنسان وكأنه مَلَكَ العالم رمزاً ، حيث يعطيه عناصر القوة في الطبيعة ، وإذا كانت الطبيعة تقسو وتحرم الإنسان خيرها في بعض الأحيان فإن الإنسان لابد أن يكون البديل ، وأن يقهر الضرورة في الواقع ، فيكون غيثاً يحمي جدد الصحراء ، ويكون ربيعاً ينعش الناس ، وماء يرويههم ، ودفتاً لهم في أيام الشتاء ، ويكون عاصماً كالجبل ، عالياً كالنجوم ، فهذه جنوب الهدلية ترى أن أحاسا في مواجهة ربح الشمال الباردة الجافة ، كان ربيعاً وشراباً ، ونهاراً مشمساً ، وليلاً مقمراً .

فتقول : (١)

وقد عَلِمَ الضَّيْفُ والمرملونَ	إذا اغْبَرُّ أْفَسَقَ وَهَبْتُ شَمَالَا
وَحَلَّتْ عَنْ أولادها المرضعات	فلم تَرَ عَيْنٌ لِمَزْنٍ بلالا
بأنك كُنْتَ الربيعَ المريعَ	وَكُنْتَ لِمَنْ يَعْتَفِيكَ النَّمالا
وكنْتَ النهارَ به شمسُهُ	وَكُنْتَ دُجَى اللَّيْلِ فِيهِ الهللا

وفي مواجهة تلك الرياح الباردة التي تهب من الشمال نرى الشاعر يواجه قسوة الطبيعة بتشكيل مضاد ، فيقول عمرو بن قميئة : (٢)

إذا النجمُ أمسى مَغْرِبَ الشمسِ رابئاً	ولم يَكُ بَرَقٌ في السماءِ يُلِيحُهَا
وغابَ شعاعُ الشمسِ في غيرِ جلبلةٍ	ولا غَمْرَةٍ إلا وشيكاً مُصَوِّحُهَا
وهاجَ عَمَاءُ مُقَشَّعِرٍ كَأَنَّه	نقيلةٌ نَعْلٍ بان منها سَرِيحُهَا
إذا عُلِدِمَ المحلوبُ عادتْ عليهمُ	قُدُورٌ كثيرٌ في القِصَاعِ قَدِيحُهَا

(١) ديوان الهذليين ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٢) ديوان عمرو بن قميئة ، ص ٢٦ ، ٢٨ .

فالشاعر يكشف من خلال استخدامه للشرط المطول عن الأثر السيئ للطبيعة على الناس ويأتي جواب الشرط مؤكداً حضور الإنسان في مواجهة القحط والعواصف وانعدام المحلوب الذي يمثل مصدراً للطعام في هذه البيئة الصحراوية القاسية .

فالشاعر في مواجهة المكان وقع تحت تأثير الطبيعة الصحراوية "فامتزج فكره وخلقه بهذه الصحراء وشكلت تلك البيئة - على نحو ما - اتجاهاً خاصاً فرضته على هذا الإنسان الجاهلي اتجاهاً حتمياً لم يستطع إلا أن يسير فيه " .^(١)

وقد وصل تأثير المكان على نفس الشاعر الجاهلي إلى درجة أنه أصبح ينسب للزمان صفات مكانية من جذب وخصب وسعة وضيق .

يقول النابغة الذبياني في وصف ممدوحه :^(٢)

وَالْقَائِلُ الْقَوْلَ الَّذِي مَثُلَهُ يَنْبُتُ مِنْهُ الزَّمَنُ الْمَاحِلُ

ويقول طرفة بن العبد :^(٣)

وَلَكِنْ دَهْرًا ضَاقَ بَعْدَ اتْسَاعِهِ وَجَاءَتْ أُمُورٌ وَسَعَتْهَا مَضَائِقُهُ

وإذا كان الماء يمثل أهم عناصر الحياة في ذلك العصر ، فإن الدعاء بالسقيا قد جاء انعكاساً للحاجة الشديدة للماء ، وتعبيراً عن الإحساس بقيمته .

فهذا علقمة بن عبدة يدعو لمحبوته بالسقيا فيقول :^(٤)

فَلَا تُعْدِلِي بَيْنِي وَبَيْنَ مُعَمَّرٍ سَقْتَلِي رَوَايَا الْمَزَنِ حَيْثُ تَصُوبُ
سَقَاكَ يَمَانٍ ذُو حَبِيٍّ وَعَارِضٍ تَرُوحُ بِهِ جُنْحُ الْعَشِيِّ جَنُوبُ

(١) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ٤ .

(٢) ديوان النابغة ، ص ١٦٧ .

(٣) ديوان طرفة ، ص ٢٢٠ .

(٤) ديوان علقمة ، ص ٣٤ .

بل إن امرأ القيس يدعو لزمان الصبا بالسقيا فيقول : ^(١)

لَهَوْتُ بِهَا فِي زَمَانِ الصَّبَا سَقَى وَرَعَى اللَّهُ ذَاكَ الزَّمَنُ

ويدعو النابغة لقبر النعمان بالسقيا فيقول : ^(٢)

سَقَى الْغَيْثُ قَبْرًا بَيْنَ بُصْرَى وَجَاسِمٍ بَغِيثٍ مِنَ الْوَسْمَى قَطْرٌ وَوَابِلٌ

وَلَا زَالَ رَيْحَانٌ وَمِسْكٌ وَعَنْبَرٌ عَلَى مُتْنَاهَا دَمْعَةٌ ثُمَّ هَاطِلٌ

كما أن الشاعر الجاهلي قد ربط بين عناصر الطبيعة التي تظهر ثم تختفي أو التي ليس لها استمرار كالشهب والرياح وبين حياة الإنسان فنراه يصف الشباب بأنه كالسحاب الذي يأتي ويذهب كما في قول بشر بن أبي خازم : ^(٣)

قَلِيلًا وَالشَّبَابُ سَحَابٌ رِيحٌ إِذَا وَلَّى فَلَيْسَ لَهُ ارْتِجَاعُ

كما يشبه لبید بن ربيعة حياة المرء بالشهاب الذي يظهر ويختفي وكأنما كتب عليه الفناء فيقول : ^(٤)

وَمَا الْمَرْءُ إِلَّا كَالشَّهَابِ وَضُرُّهُ يَحُورُ رَمَادًا بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعُ

ويرى الشاعر الليل يغشى الوجود فلا يفلت منه أحد فيشبهه بمدوحه به ، في هيمنته عليه وعدم القدرة على الإفلات منه فيقول النابغة : ^(٥)

فَإِنْ كُنْتُ لَا ذُو الضُّعْنِ عَنِّي مَكْذِبٌ وَلَا حَلْفِي عَلَى الْبَرَاءَةِ نَافِعُ

^(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٥٢٤ .

^(٢) ديوان النابغة ، ص ١٢١ .

^(٣) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ١١٢ .

^(٤) ديوان لبید بن ربيعة ، ص ٨٨ .

^(٥) ديوان النابغة ، ص ٣٧ - ٣٨ .

ولا أنا مأمون بشيءٍ أقولُهُ وأنتَ بأمرٍ لا محالةٍ وإِقْعُ
فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خِلْتُ أنَّ المتتأي عنك واسعُ
خطاطيف حجن في حبال مبتينة تَمُدُّ بها أيديَّ إليك نوازِعُ

فالنابغة في مواجهة النعمان ، وكيد الأعداء ، وعدم تصديق النعمان له ، وإصراره على إلحاق الضرر به ، يقدم صورة يجسد بها هيمنة النعمان عليه ، فيشبه النعمان بالليل الذي لا بد أن يدركه وإن ظنَّ أن المتتأي عنه واسع ، فللنعمان وسائل في إدراك خصومه تشبه تلك الخطاطيف التي يعلقها الجاهليون في الحبال ليستخرجوا بها الماء من الآبار .

والليل ظاهرة طبيعية ترتبط بالزمان والمكان ، كما ترتبط ببعض المشاعر والأحاسيس كالرغبة والخوف ، ففي الليل تختفي المراتب ولا يظهر شيء غير القمر أو النجوم فنراه يبعث على نوع من الخشوع والهيبة ، وهنا يستيقظ الوجدان والفكر ، ويغشى الإنسان شعور حاد بالدثور والتناهي وينعكس هذا على وجدان الشاعر في صورة آلام ، وأحزان وقلق وحيرة فضلاً على أن الليل هو الوقت الذي يتناسب والتأمل والتفكير ، كما يرتبط بنوع من الجدل بين الرجل والمرأة التي تبدو وكأنها رمزاً لأننا الشاعر العليا أو السفلى ، فنرى بعض الشعراء يتحدثون مصورين هذا الجدل الذي يرتبط بالليل . يقول حاتم الطائي : (١)

وعاذلةً هَبَّتْ ليلٌ تلومني وقد غاب عيوق الثريا ، فَعَرَّدَا
تَلَوْمٌ على إعطائي المالَ ، ضَلَّةٌ إذا ضنُّ بالمالِ البخيلُ وصَرَّدَا

كما نرى بعض الشعراء يصرحون بأنهم قد سهروا الليل يكابدون الأشواق من أجل المحبوبة في الوقت الذي نام فيه الخلي . ومن ذلك قول الأعشى : (٢)

نام الخَلِيُّ وبَت اللَّيْلُ مُرْتَفِقَا أرعى النجومَ عميداً مُثَبَّتَا أَرْقَا

(١) ديوان حاتم الطائي ، ص ٢٦ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٤١٥ .

أَسْهُوْ لَهْمِيْ وَدَائِيْ فَهِيَ تُسْهِرُنِيْ بَأْتَتْ بِقَلْبِيْ وَأَمْسَى عِنْدَهَا غَلَقَا
والشاعر عندما يجعل نفسه راعياً للنجوم فإنه يكشف عن نوع من الارتباط بالطبيعة
فكأنه أصبح جزءاً منها ، مسئولاً عنها كما يعكس إحساساً بالأرق العميق .

ومن الشعراء من يصور نفسه ساهراً وحده يكابد الهموم ، وقد ضاقت عليه الأرض
، وكأنه وحده المسئول عن مصير قومه ، حيث يبدو ممثلاً للجماعة ، وضميراً لها في
مواجهة الوجود .

يقول الأسود بن يعفر النهشلي : ^(١)

وَالْهَمُّ مُحْتَضِرٌ لَدَى وَسَادِي	نَامَ الْخَلِيٌّ وَمَا أَحْسُ رُقَادِي
هَمْ أَرَاهُ قَدْ أَصَابَ فُؤَادِي	مِنْ غَيْرِ مَا سَقَمٍ وَلَكِنْ شَفَنِي
ضُرِبَتْ عَلَى الْأَرْضِ بِالْأَشْدَادِ	وَمِنْ الْحَوَادِثِ ، لَا أَبَالِكُ ، إِنِّي
أَنَّ السَّبِيلَ سَبِيلُ ذِي الْأَعْوَادِ	وَلَقَدْ عَلِمْتُ سِوَى الَّذِي تَبَأْتَنِي

كما نرى النابغة يدعو محبوبته وكأنها الأنا السفلى للشاعر – أن تدعه لليل الذي
يرتبط بالهم والأرق ، فيقول : ^(٢)

وَلَيْلِ أَقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكَوَاكِبِ	كَيْلِيْ لَهْمٍ يَا أَمِيْمَةَ نَاصِبِ
وَلَيْسَ الَّذِي يَرعى النجوم بِآيِبِ	تَطَاوَلَ حَتَّى قُلْتُ : لَيْسَ بِمَنْقُضِ
تَضَاعَفَ فِيهِ الْحُزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ	وَصَدَّرَ أَرَاحَ اللَّيْلِ عَازِبَ هَمِّهِ

فكأننا بهذه المحبوبة تريد أن تصرف الشاعر عن تلك الآلام التي تتصل بمصيره ، وأن
تشغله عنها ، ولهذا فإن أمر الشاعر لها أن تدعه لهمومه يبدو وكأنه طلب للخلود إلى
الذات .

^(١) المفضليات ، ص ٢١٦ .

^(٢) ديوان النابغة ، ص ٤٠-٤١ .

وقد اقترن الألم الذي يكابده الشاعر بالليل ، وتجسد ذلك من خلال إحساس الشاعر ببطء حركة الليل ، وإحساس الشاعر بطوله حتى أيقن أنه لن ينتهي .

ويقدم مهلهل بن ربيعة صورة لليل يعبر من خلالها عن آلامه وأحزانه فيقول :^(١)

أَلَيْتَنَا بِذِي حُسْمٍ أَنْصِرِي	إِذَا آتَتْ أَنْقَضَيْتِ فَلَا تُحْزِرِي
فَإِنْ يَكُ بِالذَّنَابِ طَالَ لَيْلِي	فَقَدْ أَبْكَيْ عَلَى اللَّيْلِ الْقَصِيرِ
وَأَنْقَذَنِي بَيَاضُ الصُّبْحِ مِنْهَا	لَقَدْ أُنْقِذْتُ مِنْ شَرِّ كَبِيرِ
كَأَنَّ كَوَاكِبَ الْجُوزَاءِ عُودٌ	مُعْطَفَةٌ عَلَى رُبْعِ كَسِيرِ
كَأَنَّ الْفَرْقَدَيْنِ يَدَا بَغِيضٍ	أَلَحَّ عَلَى إِفَاضَتِهِ قَمِيرِي

ونداء الشاعر لليلته أن تنقضي وتنير يكشف عن نزوع نحو الخلاص من هذه الهموم التي تقترن بالليل وتتضخم فيه ، والشاعر يوازن بين ليله بعد مقتل أخيه وليله قبل مقتله وكأنه يوازن بين مرحلتين من عمره ، فإذا كان ليله قد أمسى طويلاً مقترناً بالحزن والألم ، فقد كان هذا الليل قصيراً حيث كان اللهو والمرح . ويبدو الصبح رمزاً لهذا الخلاص الذي ينزع الشاعر إليه ، فالليل عند المحزونين ، والمنكوبين شر كبير .

وقد انعكست أحزان الشاعر على صورة النجوم والكواكب ، وصبغتها بالحزن والكراهية ، فالنجوم كالنياق المفجوعات المنحنيات على ولدهن المصاب ، والفرقدان كأنهما يدا رجل مقامر بغيب خالي الوفاض بسبب القمار . فالشاعر يتخذ من الطبيعة رموزاً لهمومه وآلامه ويقدم امرؤ القيس صورة منفردة لمعاناته في الليل فيقول :^(٢)

^(١) شعراء النصرانية ، ص ١٦٨-١٦٩ .

^(٢) ديوان امرؤ القيس ، ص ٨٠-٨٢ .

وَكَيْلَ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْغَى سُدُولُهُ
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِحَوْرِهِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِ
فِيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَانَ نَجْوَاهُ
كَأَنَّ الثَّرِيَّا عُلِقَتْ فِي مَصَامِهَا
عَلَى بِأَنْوَاعِ الْهَمُومِ لِيَتَلَى
وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكُلِّ كَلٍ
بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فَيْكَ بِأَمْتَلٍ
بِكُلِّ مُغَارٍ الْفَتْلُ شُدَّتْ بِيَذَلٍ
بِأَمْرٍ اسْ كُنَّانٍ إِلَى صُمِّ حَنْدَلٍ

فالليل يشبه موج البحر وهو تشبيه يرمز إلى إحساسه في مواجهة هذا الليل بالرهبة والتناهي . فالليل والبحر يمثلان المجهول ، واللاتناهي . وقد كشف الشاعر من خلال الصورة الاستعارية لليل التي جسدت من خلالها حركته البطيئة ، فجعله كالجمل الذي ينلخ عن إحساسه بطول الليل وبطئه . ونداء الشاعر لليل أن ينجلي هو نداء لهذه الهموم التي تغشاها أن تنجلي ولكن هموم الشاعر هموم ممتدة لا تنتهي بانتهاء الليل وإن كانت تزدد فيه عمقاً وظهوراً ، وقد ارتبط إحساس الشاعر بطول الليل بتلك النجوم التي تبدو وكأنها لا تتحرك وكأنها قد أوثقت بجبال إلى الصخور الصلبة .

وإذا كان الليل قد ارتبط في وجدان الشاعر الجاهلي بالمخاوف والأهوال ، وبالهموم والأحزان ، فإنه قد اتخذ من عبور الليل في تلك الصحراء المجهولة رمزاً للانتصار الوجودي الذي يؤكد به خلاصه من هيمنة الزمان والمكان على نفسه وعقله .

بقول الشنفرى : (١)

وَلَيْلَةُ صَرٍّ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رَبُّهَا
دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَعْشٍ وَصُحْبَتِي
وَأَقْطَعُهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَبَلُّ
سُعَارٌ وَإِرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأَفْكَلٌ

(١) مختارات من شعراء العرب ، ص ٩٩ .

فالعُبور هنا هو عبور لفضاء النفس وحيرتها الوجودية ، فالليل يرتبط بالتناهي والمجهول والخوف الوجودي من الزمان والمكان فعبور الظلام يمثل انتصاراً على الطبيعة وعلى ما يرمز إليه الليل والصحراء .

يقول الأعشى : ^(١)

وَلَيْلٌ يَقُولُ الْقَوْمُ مِنْ ظُلُمَاتِهِ	سَوَاءٌ بِصِيرَاتِ الْعُيُونِ وَعُورُهَا
كَأَنَّ لَنَا مِنْهُ بُيُوتاً حَصِينَةً	مُسُوحٌ أَعَالِيهَا وَسَاجٌ كُسُورُهَا
تَجَاوَزْتُهُ حَتَّى مَضَى مُذْلَهُمُ	وَلَا حَ مِنْ الشَّمْسِ الْمُضِيئةِ نُورُهَا

فالشاعر يواجه ذلك السكون والصمت بحركةٍ يحاول أن يبدد بها هذا الصمت وأن يبدد الخوف النفسي الذي يسيطر على لا وعيه .

ومن اللافت للنظر فيما يتصل بالليل أرق الشاعر بظهور البرق .. يقول أوس بن حجر : ^(٢)

إِنِّي أَرَقْتُ وَلَمْ تَأْرُقْ مَعِيَ صَاحِي	لَمَسْتُكَفَرُ بُعِيدَ النَّوْمِ لَوَاحٍ
قَدْ لُمْتُ عَنِي وَبَاتَ الْبَرَقُ يُسْهِرُنِي	كَمَا اسْتَضَاءَ يَهُودِيٌّ بِمَصْبَاحٍ
يَا مَنْ لَبِقَ أَيْتُ اللَّيْلِ أَرْقُبُهُ	فِي عَارِضٍ كَمُضِيءِ الصُّبْحِ لِمَاحٍ

فقد أرق الشاعر وحده ، ولم يأرق صاحبه معه عند ظهور البرق ، وكأن الشاعر وحده هو المستول عن تأمل ظواهر الوجود ، بل إن الاستفهام يكشف عن رغبة الشاعر في أن يجد من يساعده ويعينه على مراقبة البرق الذي يرمز إلى الخير ويشير بالخصب والرخاء .

^(١) ديوان الأعشى ، ص ٤٢٣ .

^(٢) ديوان أوس ، ص ١٥ .

يقول امرئ القيس : (١)

أعني على برق أراه وميض يضيء حياً في شماريخ يـمـض
ويهدأ تارات سناه وتـسـارة ينوء كتعتاب الكسير المهيض
فالشاعر يطلب من صاحبه أن يساعده على النظر إلى البرق الذي يبدو متلألئاً لامعاً
ويبدو .. معادلاً للشاعر في معاناته حيث فراه يتحرك كالبعير المهيض الكسير.

ويقدم الأعشى صورة موسعة لتأمل البرق والسحاب فيقول : (٢)

يا من يرى عارضاً قد بت أرقبه كأنما البرق في حافاته الشعل
له رداف وجوز مقام عمل منطلق بسجال الماء متصل
لم يلهي اللهو عنه حين أرقبه ولا اللذافة من كأس ولا الكسل
فقلت للشرب في "دُرِّي" وقد ثملوا وكيف يشيم الشارب الثمل ؟
برقاً يضيء على الأجزاع مسقطه وبالحببة منه عارض هطل
قالوا نمار فبطن الخال جادهما فالحسجدية فالأبلاء فالرجل
فالسفح يجري فخنزير فبرقته حتى تدافع منه الربو فالجبل
حتى تحمل منه الماء تكلفة روض القطا فكثيب الغيث السهل
يسقي دياراً لها قد أصبحت غريباً زوراً تجانف عنها القود والرسول

إن الشاعر يؤكد انصرافه إلى مراقبة السحاب والبرق على الرغم من مظاهر اللهو
والملاذات التي تشده إليها والتي يؤكد إنها لم تلهمه عن ذلك ، وهو حين يدعو جماعة
الشاربين أن يشيموا معه البرق والسحاب ، يستبعد أن يقدر على ذلك الشارب الثمل ،
ومع ذلك يقدم توقعات هطول الغيث على لسانهم . ويبدو أن الشاعر كان معنياً بإبراز

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ١٨١ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ١٠٧-١٠٩ .

اهتمامه المتفرد ، وعنايته الخاصة بتأمل البرق والسحاب ومراقبتها . ولا شك أن هذا يتصل بدوافع بيئية ، فقد كان أهل الجزيرة وما زالوا يهتمون بالمطر ، ويخرجون مترقبين هطوله بسبب حرمان بلادهم من النهار ، فضلاً عن أن مياه الآبار ترتبط بكمية المطر المتساقط سنوياً .

ويربط بعض الدارسين أرق الشاعر للبرق "بأعماق فيثولوجية ترتبط بوظيفة الشاعر الساحر صانع المطر في عصر ما قبل العصر الجاهلي ، فالشاعر هو المسئول الوحيد عن صنع المطر ، ومن واجب المسئول أن يأرق" ^(١) . نضيف إلى ذلك أن الشاعر معني بتأمل ومراقبة ظواهر الطبيعة واستجلاء مظاهرها بوصفه شاعراً يستجيب لمظاهر الجمال والجلال في الكون . هذا فضلاً عن أن ارتباط الشاعر بظاهرة البرق يمثل ارتباطاً بالنافع إلى جانب ارتباطه بالجميل والجليل .

" فقد تطور الجميل من النافع ولم يتناقض معه عبر تاريخ الفن والإنسان ^(٢) فكانت المحاولات الفنية ارتقاء بالتجريب المتصل بالحاجة المباشرة إلى أن يكون تشكيلاً ذا صبغة جمالية " . ^(٣)

وقد وضع استقلال الظاهرة الفنية في ما آل إليه تأمل البرق والسحاب حيث أصبح تقليداً فنياً يتكرر على ألسنة الشعراء بصيغ فنية متميزة ، وإن ظلت هذه الظاهرة مرتبطة بالعالم الطبيعي وبتجربة الشاعر .

وإذا انتقلنا مما تقدم إلى طبيعة المكان أو الأرض نجد أنه قد أحاطت بالإنسان الجاهلي صحراء موحشة مقفرة مجهولة المسالك وعرة غامضة مهلكة ، شديدة الحرارة صيفاً ، شديدة البرد شتاء ، وقد أشرنا إلى أن الشاعر الجاهلي قد اتخذ من عبوره تلك الصحراء رمزاً للانتصار على المكان وقهر ما يحيط به من مخاوف وجوذية .

^(١) د. نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ٦٨ .

^(٢) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٣٠٨ .

^(٣) نفسه ، ص ١٠ .

يقول الأعشى : ^(١)

وبَلْدَةٍ مِثْلَ ظَهْرِ الثَّرْسِ مُوحِشَةٍ لِلجِنِّ بِاللَّيْلِ فِي حَافَاتِهَا زَجَلُ
لا يَنْتَمِي لَهَا بِالْقَيْظِ يَرْكَبُهَا إِلَّا الَّذِينَ لَهُمْ فِيمَا أَتَوْا مَهْلُ
جَاوَزَتْهَا بِطَلِيحِ حَسْرَةٍ مُسْرُحٍ فِي مِرْفَقَيْهَا إِذَا اسْتَعْرَضَتْهَا فَتَلُ
فإذا كان عبور الصحراء ليلاً يمثل عبوراً للخوف والمجهول وانتصاراً عليهما ، فإن عبور الصحراء وقت الظهيرة حيث تشتد الحرارة وترسل الأرض وهجاً ، يمثل عبوراً للمشايق التي يفرضها المكان .

يقول عمرو بن قميئة : ^(٢)

وبيداء يلعب فيها السرا بُ يخشى بها المدجلون الضلالا
تجاوزتها راغباً راهباً إذا ما الظباء اعتقن الظلالا
بضامرة كأتان الثميمة ل عيرانة ما تشكي الكلالا
فالصحراء ترتبط نهاراً بالسراب الذي يخدع المسافرين عبرها ، ولهذا فإن الخشية من الضلال فيها تلازمهم دائماً ، والشاعر حين يقول تجاوزتها راغباً راهباً إنما يلخص دوافع رحلته حيث تتمثل في تلك الرغبة التي تلازمه وتدفعه في قلب هذا المجهول ، ولكن هذه الرهبة التي تصاحبه في رحلته تتضاءل إلى جانب ما يحذوه من رغبات واقعية أو رغبات وجودية .

وتبدو الصحراء في كثير من النواحي معادلاً للزمن المجهول ، الذي يتحين الفرص بالإنسان ويترصده أينما كان ، فهي تخرس المسافرين وتخدعهم ، وتغفلهم ، ويخشى بها المسافرون الضلال ، والرحلة هنا تماثل رحلة الإنسان في هذه المواجهة الوجودية بينه وبين الزمن ، حيث الخوف والموت والفناء والضيايق والشروع .

^(١) ديوان الأعشى ، ص ١٠٩ .

^(٢) ديوان عمرو بن قميئة ، ص ١٦٨ - ١٦٩ .

ثالثاً : الشاعرُ وكائنات الطبيعة

يبدو أن أهم حيوان حظي باهتمام الشاعر الجاهلي هو الناقة ، فلقد كثر ذكر الناقة ووصفها في الشعر الجاهلي بصورة لافتة للنظر ، وقد أطل بعض الشعراء في وصف الناقة كما فعل طرفة وزهير بن أبي سلمى وأوس بن حجر وبشر بن أبي خازم . وقد تكررت الصور التي قدموا بها الناقة مرتبطة بأنماط فنية تغلب عليها النمطية ، كما استخدموا ألفاظاً غريبة وعرة في وصفهم للناقة . وقد أرجع بعض الدارسين هذا التكرار لأسباب دينية فنرى الدكتور نصرت عبد الرحمن يقول : "لماذا كرروا وصفهم للناقة كأن كلا منهم يحتذي حذو الآخر ويقتفي خطاه ؟" .^(١)

ثم يقول : " فالواقع أن بين رحلة الشعراء وملحمة جلجامش البابلية كثيراً من الشبه : ففيها ثور وحشي يحتل جزءاً أساسياً ، وفيها تجواب طويل ولكن الملحمة البابلية تحدد الهدف من الرحلة وهو الوصول إلى الشمس لنيل الخلود ، أكان الشاعر الجاهلي يطمع في الوصول إلى الشمس أيضاً لنيل الخلود ؟" .^(٢)

كما يرى الدكتور نصرت أن هناك علاقة أسطورية بين السحاب والناقة فيقول : " أنستطيع القول : أن الجاهليين كانوا يتصورون السماء ناقة " .^(٣)

وقد جاء هذا التصور مستنداً إلى تصوير الجاهليين للسحب بالنياق ، فالنابغة الذبياني يقول :^(٤)

أَجَشَّ سِمَاكِياً كَانَ رَبَابُهُ أَرَاعِيلُ شَتَّى مِنْ قَلَائِصِ أَبْـ

(١)د. نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ١٣٣ .

(٢)نفس المرجع ، ص ١٣٤ .

(٣) نفسه ، ص ١٥٧ .

(٤) ديوان النابغة ، ص ٢١٢ .

فالسحاب يشبه قطعاناً من النياق البرية . أما طرفة فإنه يصور السحب نياقاً تصب اللبن إذا ما هزها الرعد فيقول : ^(١)

كَأَنَّ الْخَلَايَا فِيهِ ضَلَّتْ رِبَاعِيهَا وَعُودًا إِذَا مَا هَزَّهُ رَعْدُهُ احْتَفَلُ

أما أوس بن حجر فإنه يتصور أن السحاب نياقاً محاليب مهدلة المشافر مبحوحة الحناجر تسوق أولادها فيقول : ^(٢)

كَأَنَّ فِيهِ عَشَارًا جَلَّةَ شَرْفًا شَعْنًا لَهَا مَيْمٌ قَدْ هَمَّتْ بِإِرْشَاحِ

هَذَا مُشَافِرَهَا بُحًا حَنَاجِرَهَا تَزْجِي مَرَابِيعَهَا فِي صَحْصَحٍ ضَاحِي

وقد ربط الدكتور علي البطل بين اهتمام الجاهليين بوصف الناقة وتكرارهم لأنماط واحدة من الوصف وبين عبادة الجاهليين فيقول : "وسواء أكان هذا الكفل لحصان أو ناقة أو امرأة فالأمر لا يختلف لأن هذه كلها معبودات تتحد في معناها وإن اختلفت في صورها " . ^(٣)

وإذا كنا لا ننكر وجود رواسب دينية أثرت في شعر الناقة تأثيراً غير مباشر ، فإن العصر الجاهلي الذي وصلنا شعره لم تعد فيه الناقة معبودة ، فقد فقدت الناقة قدسيتهَا المطلقة وأصبحت مجرد حيوان يمثل قيمة اقتصادية عظيمة ، أما قوله تعالى "ما جعل الله من بَحِيرَةٍ وَلَا سَائِيَةٍ وَلَا وَصِيلَةٍ وَلَا حَامٍ" . فإنه لا يتصل بعبادة الناقة ، وإنما يتصل بعبادات وطقوس كان الجاهليون يؤدونها لطواغيتهم وأربابهم ، فهي هنا مجرد قربان يتقرب به الجاهلي لمعبوداته أو نذر يقدمه لها من منطلق ما يفرضه الكهنة عليهم من واجبات دينية . ^(٤)

^(١) ديوان طرفة ، ص ١١٣ .

^(٢) ديوان أوس بن حجر ، ص ١٧ .

^(٣) د. علي البطل : الصورة في الشعر العربي ، ص ٦٣ .

^(٤) انظر : ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، تفسير الجلالين ، أ . سيد قطب "في ظلال القرآن" ، في تفسير الآية ١٠٣ من سورة المائدة .

يقول الدكتور علي البطل : " صحيح أن الإبل والخيل قد عبّدت في الديانات العربية القديمة ، ولكن المعاشة القرية تغلبت على الظلال الميتافيزيقية المترسبة حول هذين الحيوانين الأليفين " .^(١)

ونستطيع أن نخلص إلى أن الناقة كانت حيواناً مهماً له فوائد جمة ومنافع كثيرة وأنه قد تراخى الرمز الأسطوري لها وأصبحت في الشعر موضوعاً نمطياً تتكرر صورته ، وإن ظلت هناك بعض الرواسب الأسطورية التي تتصل بعالم الشعر وبالأنماط البعيدة منه ، حيث نرى أن الجدل بين الشاعر والناقة لا يتم من خلال موقف عبودية الإنسان لها وإنما من خلال عبودية الناقة له حيث نراها مسخرة مسيرة بإرادته .

فنرى الأعشى يصور ناقته تشكو إليه وقد أعيأها الإجهاد وهزل جسمها لما أصابها من ألم حتى أصبحت كأنها نعش محمول فوق أرجلها ، كما نراه يخاطبها ألا تشكو إليه هذه الآلام وأن تتجمع ممدوحه أهل الندى والفعال فيقول :^(٢)

وَتَرَاهَا تَشْكُو إِلَى وَقَدْ آ	لَتْ طَلِيحاً تُحْذِي صَدُورَ النَّعَالِ
نَقَبَ الْخُفِّ لِلشَّرَى . فَتَرَى الْأُلْ	سَاعَ مِنْ جِلِّ سَاعَةٍ وَارْتَحَالِ
أُثْرَتْ فِي جَنَاحَيْنِ كَمَارَانِ الْ	مَيْتَ غُولَيْنِ فَوْقَ عَوْجِ رَسَالِ
لَا تَشْكِي إِلَى مِنْ أَلَمِ النَّسْ	عَ وَلَا مِنْ حَفَاً وَلَا مِنْ كَلَالِ
لَا تَشْكِي إِلَيَّ وَانْتَجِعِي الْأُسْ	وَدَ أَهْلَ النَّدَى وَأَهْلَ الْفَعَالِ

ونرى شكوى الناقة تتكرر عند المثقب العبدى حيث يقول :^(٣)

إِذَا مَا قَمَتِ أَرْحَلُهَا بَلِيلُ تَأُوهُ آهَةَ الرَّجُلِ الْحَزِينِ

^(١) علي البطل : نفسه ، ص ١٥٠ .

^(٢) ديوان الأعشى ، ص ٥٧ .

^(٣) الفضليات ، ص ٢١٩ - ٢٩٢ .

تقول إذا درأت لها وضّيني أهذا دينه أبداً وديني
أكل الدهر جلّ وارثحال أمّا يُبقَى علىّ وما يقيني
فأبقى باطلاً والجِدُّ منها كدُّ كان الدَّرابنة المَطِينِ

وإذا كان هذا التشخيص يضرب بجذوره إلى طفولة الإنسانية عندما كان الكون كله جماده وحيوانه متمثلاً للإنسان في صور حية عاقلة ذات إرادة شبيهة بالإنسان ، فإنه يرتبط بسيادة الإنسان وامتلاكه لهذا الحيوان وفرض إرادته عليه ، وتسخيرها لما يريد .

وقد رأينا الشاعر قد اتخذ الناقة وسيلته لاجتياز الصحراء وعبورها ، وأنها كانت أدواته لمواجهة قهر المكان ، كما أن الشعراء قد تحدثوا عن الناقة بوصفها وسيلة من وسائل الانتقال فيقول أوس بن حجر : ^(١)

وقد ثلاني بي الحاجات ناجية وجنأ لاجئة الرّجلين عيسور

كما أن الشاعر يركب ناقته منطلقاً بها حين تحيط به الهموم ومن ذلك قول علقمة بن عبدة : ^(٢)

فدعها وسلّ الهمّ عنك بجسرة كهّمك فيها بالرّادف خبيب

كما يركبها الشاعر حين يريد أن يقطع خليلاً . يقول أوس بن حجر : ^(٣)

ولقد أروغ على الخليل إذا خان الخليل الوصل أو كذبا
بجلالة سرح النجاء إذا آل الجفاجفو حولها اضطربا

^(١) ديوان أوس بن حجر ، ص ٤٠ .

^(٢) ديوان علقمة ، ص ٣٧ .

^(٣) ديوان أوس ، ص ١ - ٢ .

ويقول الأعشى : ^(١)

قَدْ تَعْلَمِينَ يَأْقَتِيلَةَ إِذْ خَانَ حَبِيبٌ عَهْدَهُ وَأَدَلْ
أَنْ قَدْ أَجْدُ الْحَبْلَ مِنْهُ إِذَا يَا قَتْلُ مَا حَبْلُ الْقُرْبَيْنِ شَكْلُ
بَعَثَرِيسَ كَالْمَحَالَةِ لَمْ يُنِنَ عَلَيْهَا لِلضُّرَابِ جَمَلُ

كما يتخذها الشاعر وسيلة لبلوغ دار قومه . فيقول المرقش الأكبر : ^(٢)

فَهَلْ تُبْلَغُنِي دَارَ قَوْمِي جَسْرَةً خَنُوفٌ عَلَنَدِي جَلَعَدٌ غَيْرُ شَارِفِ

ويقول الأعشى : ^(٣)

فَعَلَيَّ مِثْلُهَا أَزُورُ بَنِي قَيْسٍ إِذَا شَطَّ بِالْحَبِيبِ الْفِرَاقُ

ويتخذ الشاعر من إجهاده للناقة في رحلته إلى ممدوحه وسيلة لإثارة اهتمام هذا

الممدوح وزيادة هبته له ، ومن ذلك قول ربيعة بن مقروم : ^(٤)

لَمَّا تَشَكَّتْ إِلَى الْأَيْنِ قُلْتُ لَهَا لَا تَسْتَرِيحِينَ مَا لَمْ أَلْقَ مَسْعُودَا

ويلفت نظرنا أن الجاهليين قد أسموا الناقة بالهوجل وهي الناقة السريعة الذهابة في

سيرها التي كأن بها هوجاً من سرعتها ، كما أطلقوا نفس الاسم على المفازة البعيدة التي

ليست بها أعلام ، والأرض التي لا معالم لها . ^(٥)

^(١) ديوان الأعشى ، ص ٣٢٧ .

^(٢) المفضليات ، ص ٢٣٣ .

^(٣) ديوان الأعشى ، ص ٢٦٣ .

^(٤) المفضليات ، ص ٢١٤ .

^(٥) انظر اللسان مادة هجل .

يقول الأفوه الأودي مصوراً ناقته هوجلاً تقطع هوجلاً : ^(١)

وأقطع الهوجل مستأنساً بهوجل عيرانية عنتريــــــــــــــــس
فالشاعر يعطي الناقة صفات مكانية وكأنما قد جعل في مواجهة المكان الهوجل ،
الناقة الهوجل التي تستطيع أن تقهره وتجتازه .

وهناك قيمة اقتصادية كبرى للناقة ، فهي مصدر من مصادر العيش ففي لحمها ولبنها
وجلدتها ووبرها منافع كثيرة ، كما أنها قوة اقتصادية متحركة تلائم حياة البادية .

يقول الأعشى : ^(٢)

جَعَلَ الْإِلَهَ طَعَامَنَا فِي مَالِنَا رِزْقًا تَضُمُّهُ لَنَا لَنْ يَنْفَدَا
مثل الهضابِ جَزَارَةً لِسَيُوفِنَا فَإِذَا تُرَاعَ فَإِنَّمَا لَنْ تُطْرَدَا
ضَمَمْتُ لَنَا أَعْجَازُهُنَّ قَدُورَنَا وَضَرُوعُهُنَّ لَنَا الصَّرِيحَ الْأَجْرَدَا

ويقول أيضاً : ^(٣)

لَنَا نَعَمٌ لَا يَعْتَرِي الذَّمُّ أَهْلُهُ يعقر للضيف الغريب وتَحْلُبُ
ويعقل إن نابت عليه عظيمة إِذَا مَا أَنْاسَ مُوسِعُونَ تَغْيِيُوا
فإذا كانت الناقة تحمل الجاهلي راغباً أو راهباً ، تسقيه لبنها وتعطيه وبرها ، فإن من
مفاخر الجاهلي ، أن تحشاه الإبل ، فلا تأمن الناقة القوية ضربته ، ليقدمها بعد ذلك
طعاماً لضيوفه وأهله . يقول أعشى باهله في رثاء أخيه : ^(٤)

^(١) ديوان الأفوه الأودي ، ص ١٦ .

^(٢) ديوان الأعشى ، ص ٢٨١ .

^(٣) ديوان الأعشى ، ص ٢٥٣ .

^(٤) الأصمعيات ، ص ٨٩ .

لا تأمن البازل الكوماء ضربته بالمشرقى إذا ما اخروط السفـرُ
وتفزع الشول منه حين يفجوها حتى تقطع في أعناقها الجـزرُ
والناقة في الشعر إحدى الوسائل الموضوعية التي يقيم بها الشاعر نموذج الإنسان
في مواجهة الواقع . ففي مواجهة الصحراء نجد الناقة وسيلة لاجتياز المهامه والقفار ، فهي
وسيلة حركته وفي مواجهة الهم والجور نجد الناقة وسيلة للانطلاق ، وفي مواجهة الجوع
نجدها وسيلة لإشباع حاجته ، وهي وسيلة للغنى والقوة ، ولهذا نجد أن الممدوح العظيم
هو : " الواهب المائة المصطفاة " و " المائة العشار " وهذا ليس مجرد دليل على الكرم وإنما
هو أيضاً وسيلة لاكتمال النموذج الإنساني .

والإبل هي القوة الاقتصادية في مواجهة الجذب والجوع وهي جزء من حياة الجاهلي
ومن نفسه وأساس من أسس بناء نموذج في مواجهة المكان الممتد القاسي وفي مواجهة
الزمان المتقلب .

وإذا كان الشاعر قد ارتبط بالناقة لفوائدها الكثيرة ، فإنه قد استمد منها بعض الصفات
فالأعشى يصور ممدوحه بأنه متحلب الكفين وكأنه في عطائه تسح كفاه اللبن سحاً .

يقول الأعشى : ^(١)

مُتَحَلِّبُ الْكَفَّيْنِ مِثْلُ ————— لُ الْبَدْرِ قَوْلٌ وَفَاعِلٌ

وإذا كانت هذه الصورة قد أصبحت استعارية في العصر الجاهلي فإنها بلا شك
ترتبط بجذور أسطورية حيث كان الإله المعبود قديماً تسح كفاه بالماء واللبن والخمر أي
بمصادر الحياة المقدسة .

تصف سعدى بنت الشمردل أخاها بقولها : ^(٢)

مُتَحَلِّبُ الْكَفَّيْنِ أَمِثُ بَارِعُ أَنْفُ طَوَالِ السَّاعِدِينَ سَمِيدُ

^(١) ديوان الأعشى ، ص ٣٩٧ .

^(٢) الأصمعيات ، ص ١٠٤ .

وهناك ظاهرتان تتصلان بشعر الناقة : تتمثل الأولى في ذلك الوصف الحسي المطول للناقة ، وتتمثل الثانية في تصويرها بالبقرة الوحشية أو الثور الوحشي المطارد .

وبالنسبة للظاهرة الأولى نرى أن النماذج التي قدمها الجاهليون للناقة ، تتميز بما فيها من تفصيل واستقصاء في الوصف ، ففي النموذج الذي قدمه طرفه بن العبد نجده لا يترك جزءاً من جسم الناقة دون وصف ، وقد جاء هذا في تقديري لشدة ارتباط الجاهلي بالناقة ، وإحساسه بأهميتها ، وطول صحبته لها . فهي كل ما له أو أهمه ، إنما وسيلته في مواجهة تقلبات الزمان والمكان ، وهي وسيلة الحركة ، ومصنع الطعام ، ولهذا فإن إلحاحه في وصفها إنما يمثل نوعاً من الاستغراق في حب ذلك المخلوق والاعتزاز به ، والاعتراف بالجميل ويلفت نظرنا وصف طرفه لها بقنطرة الرومي في قوله : ^(١)

كَقَنْطَرَةِ الرَّومِيِّ أَقْسَمَ رَبُّهَا لَتَكُنْتَنُ حَتَّى تُشَادَ بِقَرْمَدٍ

وهذا التشبيه يعكس إحساس الجاهلي بأن الناقة مظهر من مظاهر حضارته كما أن هذه القناطر مظهر من مظاهر حضارة الروم ، كما يعكس إحساساً بضخامة الناقة وقوتها ، إلى جانب وعيه بأنها معبر له فإذا كانت القنطرة وسيلة للعبور من شلطي، فإن الناقة تمثل وسيلة العبور : عبور الجذب إلى المرعى ، وعبور الجهول إلى المعروف ، والوصول بالقبيلة إلى حيث تريد من الأمن والرخاء .

أما تشبيه الناقة بالبقرة الوحشية أو الثور الوحشي ، فإن الملاحظ أن الشاعر يقدم هذا التشبيه من خلال قصة يصور من خلالها صراعاً بين الحيوان الوحشي وبين الصائد وكلاهما أو ذلك الحيوان المفترس الذي يترصد البقرة الوحشية على وجه الخصوص .

وقصة المطاردة في الشعر الجاهلي تنحو مَنَحَيْنِ : الأول يقترن بوصف الناقة مطلقاً ، والثاني يقترن بالجديث عن حتمية الموت ، ففي النمط الأول نرى الشاعر - في

^(١) ديوان طرفه بن العبد ، ص ٣٨ .

أغلب النماذج الشعرية يجعل البقرة أو الثور ينجوان من الصائد وكأنه يريد إلى جانب إبراز سرعة هذا الحيوان في الخلاص بحياته بوصفها معادلاً لسرعة الناقة ، أن يحقق للناقة نوعاً من النجاة من الموت رمزاً . ففي رائية النابغة من بحر البسيط نجد الثور الوحشي يتغلب على كلاب الصيد فنراه يصور ذلك قائلاً : ^(١)

انقضَّ كالكوكبِ الدَّريِّ مُنصَلتاً يَهْـوَى ويخلطُ تقريباً بإخضارِ
فَذَاكَ شِبْهَ قُلُوصِي إِذْ أَضْرَبَهَا طَوَّلُ السُّرَى والسُّرَى مِنْ بَعْدِ إِبْكَارِ

فالقصد من قصة الصيد هنا هو إبراز سرعة الناقة إلى جانب ما تمثله هذه القصة من دلالات سياقية .

وفي داليتيه من بحر البسيط نرى الثور ينتصر أيضاً على كلاب الصيد ، وإذا كانت طبيعة القصة والموازنة بين الناقة في سرعتها وبين الحيوان الوحشي تفرض أن يفلت الحيوان من الصيد هارباً أو منتصراً ، فإن قصة الصيد في الحديث عن الدهر وحتمية الموت تفرض أن ينتهي الصراع بموت الحيوان الوحشي ، واختلاف النهاية في القصتين يكشف عن إحساس الجاهلي بالموت ، ففي الوقت الذي يفلت الحيوان الوحشي بوصفه معادلاً موضوعياً للناقة ، نرى أنه لا يفلت من الموت بوصفه معادلاً موضوعياً للإنسان في صراعه ضد الدهر .

والذي نخلص إليه هو أن الإنسان الجاهلي في جدله مع هذا الكائن المتفرد ذي الأهمية الكبيرة يشعر أنه قائده وربّه ، وأنه يقوده بعلمه وعقله مهما عظم ، ومهما زادت قيمته عنده .

^(١) ديوان النابغة، ص ٢٠٤ .

يقول معاوية بن مالك : ^(١)

لقد عظم البعير بغير لبٍ فلم يستغن بالعظم البعيرُ
يصرفه الصبي بكل وجهٍ ويجبسه على الخسف الجريـرُ
وتضربه الوليدة بالهراوي فلا غيرٌ لديه ولا نكـيرُ

وإذا انتقلنا من الناقة إلى الفرس نجد أنه يمثل عنصراً أساسياً من العناصر المتصلة بالنموذج الإنساني ، فلقد كانت الخيل أداة العربي في صيده وحربه ، تلك الحرب التي كانت تمثل ضرورة الدفاع عن النفس ، ولاقتناص الغنائم ، كما كان الصيد وسيلة من وسائل العيش ورياضة الفرسان . وقد أشار بعض الدارسين إلى أن الفرس كان من الحيوانات المقدسة عند الجاهليين القدماء ، فالدكتور علي البطيل يقول إن الحصان كان "يلعب دور حيوان الشمس المقدس ، لذلك فهو ينوب عن إله الشمس " ^(٢).

فهو يرمز للشمس الأنثى في صفاتها المتعددة : فهي بعيدة متمنعة ، ذات صلة بالماء والمطر ^(٣) ، وكثير وصف الخيل وصفاً واقعياً وإن كان بعض الشعراء قد أعطى لخصائصه صورة أسطورية لكن ذلك لم يتم من منطلق تقديسها وإنما بوصفها وسيلة يستخدمها الشاعر في صيده وحربه ويحركها ويستنزف قوتها. وفي فضل الخيل يقول امرؤ القيس : ^(٤)

الخير ما طلعت شمس وما غربت مطلب بنواصي الخيل معسوب

ويرى ابن قتيبة أن أشهر نعات الخيل أبو داؤد الإيادي ، وطفيل الغنوي والناهبة

الجعدي ^(٥) ومن أجل ما قيل في حب الخيل قول أبي دؤاد الإيادي : ^(٦)

^(١) أشعار العامرين الجاهليين ، ص ٥٧ .

^(٢) ، (٣) د. علي البطيل : الصورة الفنية في الشعر العربي ، ص ١٥١ .

^(٤) ديوان امرئ القيس ، ص ٤١٢ .

^(٥) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٣٢٨ .

^(٦) ديوان أبي دؤاد ، ص ٣١٧ .

عَلَّقَ الْخَيْلَ حَبُّ قَلْبِي وَلَيْدًا وَإِذَا ثَابَ عِنْدِي الْإِكْثَارُ
عَلَقْتُ هِمَّتِي بِهِنَّ فَمَا يَمُّ نَعُ مِثْلِي الْأَعْيَةُ الْإِقْتَارُ
جَنَّةٌ لِي فِي كُلِّ يَوْمٍ رِهَانٍ جُمِعَتْ فِي رِهَانِهَا الْأَعْشَارُ
وَالْمُجَرَّارِي بِهِنَّ نَحْوُ عَدَوِّي وَارْتَحَالِي الْبِلَادَ وَالتَّشْيَارُ

تكشف الأبيات عن ارتباط الخيل بالنافع ، وارتباط هاتين المقولتين بالحب ، فقد أحب الخيل وأولع بها لشدة نفعها له ، ويتجلى الحب في تصريح الشاعر بأنه قد شغف بها منذ كان صغيراً ، فما يمنعه فقره من اقتنائها كما أنها جنة له ووسيلة لملاقاة الأعداء والارتحال .

وقد وصل الأمر بالشاعر الجاهلي أن يُصور الخيل حصوناً تمنعهم وتحميهم .

يقول عبيد بن الأبرص : ^(١)

مَا لَنَا فِيهَا حَصُونٌ غَيْرُ مَا أَلْـ مُقَرَّبَاتِ الْجُرْدِ تَرْدِي بِالرَّجَالِ

ومن النماذج الجيدة في وصف الخيل ، النموذج الذي قدمه امرؤ القيس في وصفه لفرسه الذي يخرج به للصيد . يقول امرؤ القيس : ^(٢)

وَقَدْ أَغْتَدَى وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا بِمَنْجَرٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ
مَكْرٌ مَفَرٌّ مُقْبِلٌ مُذْبِرٌ مَعَا كُلْجَمُودٍ صَخْرٍ حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عَمَلِ

^(١) ديوان عبيد ، ص ٢١ .

^(٢) شرح المعلقات النسخ للزورني ، ٣٩ - ٤٩ .

كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَتْنِهِ
عَلَى الذَّبَلِ جِيَاشَ كَانَ اهْتِزَامُهُ
مَسَحٌ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَنَى
يُزِلُّ الْغَلَامَ الْخِفِّ عَنْ صَهْوَاتِهِ
دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ
لَهُ أَيْطِلَاظِي وَسَاقَا نَعَامَةٍ
ضَلِيلٍ إِذَا اسْتَدْبَرَتْهُ سَدُّ فَرْجَتِهِ
كَأَنَّ عَلَى التَّنِينِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى
كَأَنَّ دِمَاءَ السَّهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ
كَمَا زَلَّتِ الصَّفَوَاءُ بِالْمَتَنَزِلِ
إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيهِ عَلَى مَرْجَلِ
أَثَرْنَ الْغَبَارَ بِالْكَدِيدِ الْمُرْكَلِ
وَيُلَوِّي بِأَثْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثْقَلِ
تَتَابَعُ كَفِيهِ بِخِطِّ مُوَصَّلِ
وَارِخَاءِ سِرْحَانٍ وَتَقَرِيبُ تَنْفُلِ
بِضَافٍ فَوْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَلِ
مَدَاكٍ عَرُوسٍ أَوْصَالِيَةِ حَنْظَلِ
عُصَارَةٍ حِنَاءٍ بِشَيْبِ مَرْجَلِ

يبدو الشاعر وكأنه يصف تمثالاً جميلاً يفيض بالقوة كما يبدو أن الامتزاج بين الشاعر وحصانه ضعيف حيث لم يصرح بنوع من العلاقة التي تربطه به ولا نكاد نلمح هذه العلاقة إلا في البيت الأول أما في باقي الأبيات فإن هذه العلاقة تبدو رمزية . وبلغت نظرنا في هذا الوصف المباشر للحصان حرص الشاعر على أن يجمع للحصان كل مظاهر القوة كما تصورهما الشاعر ، وكما تتبدى في الحصان ، فهو حصان خارق جمع الخصال المنشودة لأكثر الحيوانات المشهورة بسرعة العدو فله خاصرة ظي ، وساقا نعام ، وسير ذئب ، وعدو ثعلب . والشاعر حيث يحقق لحصانه هذه القوة الأسطورية ، يبدو كأنه يحقق ذلك لنفسه ، فهو صاحب الحصان وبامتلاكه له يكون قد امتلك هذه القوة التي تمكنه من اختراق حاجز الزمان والمكان، فالفرس مقبل مدبر معاً .

وهو قيد الأوابد ، وهنا تصبح السرعة في أقصى مداها وكأنها السكون نفسه ، ويبدو الحصان من ناحية أخرى وكأنه ينسج عالم الأضداد الماثلة في الحركة صوب اتجاهات متقابلة في آن واحد معاً .

لقد كان الشاعر بحاجة إلى امتلاك هذا الفرس ليحقق لنفسه انتصاره على واقعه ،
ويحقق ذلك الوضع المتميز الذي كان ينشده وظل مفارقاً له ، فهو شاعر وابن ملك عاش
طريد أبيه في حياته وطريد ثأر هذا الأب بعد أن مات أبوه . ولهذا كان دائماً بحاجة إلى
تجاوز الواقع خلال سنوات عمره بكل ما فيه من تشرد ومرارة وعجز وكان عليه أن
يبدع من خلال شعره عالماً آخر يواجه واقعه ويقهره وينتصر عليه .

أما الفرس عند عنتره بن شداد العبسي فهو أداة يحركها الفارس مستنزفاً كل
إمكانيتها . فارس قاهر يريد أن يقهر بفرسه واقعه وينتصف به لنفسه من الشر ، ويحقق
به بطولته التي تخلصه من عبوديته .

يقول عنتره : (١)

يدعون عَنَّتِرَ والرَّاحُ كَأَنَّهَا	أَشْطَانُ بِفَرٍ فِي لَبَانِ الْأَذْهَمِ
مازلتُ أُرْمِيهِمْ بِثَغْرَةِ نَحْرِهِ	وَلَنَانِهِ حَتَّى تَسْرِبَلْ بِالْدَمِ
فَازُورٌ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا بِلْبَانِهِ	وَشَكَاَ إِلَى بَعِيرَةٍ وَتَحْمَحِمِ
لو كان يَذْرِي ما المحاورَة اشتكى	أو كان يَدْرِي ما جوابُ تَكَلِّمِي
والخيل تفتحمُ الخبارَ عَوَابِسَا	ما بين شِيْظَمَةٍ وَأَجْرَدَ شَيْظَمِ

يبدو الفرس وكأنه جزء من الفارس حيث نراه يرمي الفرسان بفرسه وكأنهما
شيء واحد . ويتجسد امتزاج الشاعر بفرسه من خلال إحساسه بما يكابده الفرس من
عناء ومشقة ، وهو إحساس يقدمه الشاعر من خلال بثه للمشاعر الإنسانية في فرسه .

إن أهم عناصر العالم الشعري لعنتره هو القتال والحرب ، ولهذا فإن الفرس يمثل أهم
دعائم هذا العالم وأبرزها . فالفرس أداة الفارس ودعامة فروسيته وإذا كان عنصراً
الفروسية هما الفارس والفرس ، فإن معاني الفروسية قد امتدت واتسعت ، وأصبح لها

١- عنتره ، ص ٢١٦ - ٢١٨ .

نوع من الاستقلال النسبي بحيث يمكن أن نتحدث عن تلك الفروسية من خلال حديثنا عن الأخلاق التي اتصلت بها ، فالفارس كريم شجاع ذو نصرة ونجدة يحمي الضعيف ويتنصر للمظلوم وهو يجمع بين القدرة على النفع والضرر في إطار القيم الإنسانية التي تتجاوز نسبياً إطار القبيلة .

لقد كان الفرس هو عماد الفروسية ومن ثم أصبح عنصراً أساسياً لنموذج الإنسان (الفارس) " ومن ثم أصبح الاثنان شيئاً واحداً . وهذا الشيء أصبح عنصراً فروسياً قوياً ظاهراً في شعر الشاعر الجاهلي ، وتطور إلى أن أصبح عنصراً بطولياً يقيم الفارس البطل ، الذي هو في نفس الوقت ممتزج بفرسه ، وهكذا يتفوق "الفارس" عن "المحارب" .^(١) إن أخلاق المحارب القبلي أضيق في إطارها من أخلاق الفارس واهتماماته الإنسلانية ، فالمحارب القبلي لا يحقق إلا مصالح قبيلته ، أما الفارس فإنه يستجيب لقيم إنسانية لها صفة العموم والشمول فتتجاوز أحياناً مصالح القبيلة ، ولهذا نرى على سبيل المثال أن النصرة في الإطار الإنساني كما قدمها الإسلام فإنها تقتضي أن ينتصر الإنسان لأخيه الإنسان أيًا كان انتماءه .

وقد جعل اهتمام الجاهليين بالخيل وفوائدها العظيمة لهم من ركوب الخيل مفخرة أساسية من مفاخرهم . فامرؤ القيس يجعل ركوب الخيل والإبل من مفاخر أربعة يعتز بها فيقول :^(٢)

وَأَصْبَحْتُ وَدَعْتُ الصَّبَا غَيْرَ أَنَّنِي	أَرَأَيْبُ خَلَّاتٍ ، مِنْ الْعَيْشِ ، أَرْبَعَا
فَمِنْهُمْ : قَوْلِي لِلتَّدَامِي تَرْفُقُوا	يُدَاخُونَ نَشَاجًا مِنَ الْخَمْرِ مُتْرَعَا
وَمِنْهُمْ : رَكْضُ الْخَيْلِ تَرْجُمُ بِالْقَنَا	يَادِرْنَ سِرْبًا أَمْنًا أَنْ يُفَزَعَا
وَمِنْهُمْ : نَصُّ الْعَيْسِ وَاللَّيْلِ شَامِلُ	تَيَّمَمَ مَجْهولًا مِنَ الْأَرْضِ بِلَقَعَا

(١) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ١٦٩ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٣٥٧ - ٣٥٨ .

فالفرس والناقة يمثلان ركنين من أركان المفاخر الجاهلية ، ولا شك أنهما دعامة الانتقال والحركة تلك الحركة التي تمثل أهم عناصر الحياة في صحراء الجزيرة العربية الشاسعة .

ولهذا فإن علاقة الإنسان بهما جدٌ عميقة ، وقد انعكس ذلك على الفن الشعري حيث نزع الشاعر إلى تأكيد العلاقة بين الإنسان والخيّل مثلما رأينا في نزوعه إلى تأكيد علاقته بالناقة وإبراز أهميتها له ، وقد احتل الفرس مكاناً بارزاً في الشعر الجاهلي ، وأصبح عنصراً أساسياً مهماً من عناصر النموذج الإنساني ، واقتربت البطولة والسيادة والفروسية بصفة (القائد الخيل) وهو نمط من القصر يقوم على تعريف المسند ويؤكد به الشاعر صفة التفرد في قيادة الخيل والحرب . يقول المهلهل بن ربيعة : ^(١)

القائدُ الخيلَ تَرْدِي فِي أَعْتِنَهَا زهواً إذا الخيلُ بَحَّتْ فِي تَعَادِيهَا

وتقول الخنساء : ^(٢)

يا فارسَ الخيلِ إِن شَدُّوا فَلَمْ يَهْنُوا وَفَارِسَ القومِ إِن هَمُّوا بِتَقْصِيرِ

فحين نتحدث عن الفارس الجاهلي نرى أن الفارس هو منطلق الفروسية وإذا تحدثنا عن الحرب كانت الخيل قوامها ، وإذا تحدثنا عن الصيد ذكرت الخيل أيضاً ، وإذا ذكر الكرم والعطاء كان الجواد صفة لمحذوف هو الإنسان الكريم المعطاء ، فكان الإنسان والحصان شيء واحد ، وقد جاء في اللسان "فرس جواد : بين الجودة والأنثى جواد . وجاد الفرس أي صار رائعاً يجود جودة بالضم ، فهو جواد الذكر والأنثى من خيل جيلد وأجياذ وأجاويد " . ^(٣)

^(١) شعراء النصرانية ، ص ١١٦ .

^(٢) ديوان الخنساء ، ص ١٢٧ .

^(٣) لسان العرب مادة جود .

وقد بلغ من حبهم للخيل أنهم كانوا يؤثرونها بالبان الإبل حتى تقوى . يقول
الملمس : ^(١)

أَبَقْتُ لَنَا الْأَيَّامَ وَالْـ_____ لَزَبَاتُ الْعَانِي الْمَرْهُقِ
جُرْداً بِأَطْنَابِ الْبِيـــو تِ تَعْلُ مِنْ حَلَبٍ وَتُعَبِّقُ

والأجرد من الخيل الذي يسبق الخيل وينجرد عنها لسرعته . ^(٢)

وقد أسماوا الفرس ملبونة إشارة إلى أنها تسقي اللبن . يقول
عوف بن عطية بن الخرع : ^(٣)

وَأَعْدَدْتُ لِلْحَرْبِ مَلْبُونَةً تَرْدُ عَلَى سَائِسِيهَا الْحِمَارَا

ويواجه حاتم الطائي من يلومونه على بذله وكرمه بجعل الفرس واحدة مما
سيدخره بعد إنفاق ماله وإتلافه طلباً لخلود الذكر فيقول : ^(٤)

سَأَذْخُرُ مِنْ مَالِي دِلَاصاً وَسَابِحاً وَأَسْمُرُ نَحْطِياً وَعَضْباً مُهَنْدِداً

وذلك يكفيني من المالِ كله _____ مصوناً إذا ما كان عندي مُتَلَدَا

فالفرس جزء من عالم الإنسان الجاهلي ولهذا فإن الشاعر قد اتخذ منها عنصراً لبناء
نموذج الإنسان البطل فهي وسيلة النصر الواقعي والميتافيزيقي عند الجاهليين . فإذا كانت
الطبيعة قد فرضت نفسها على الشاعر وأحاطته بهذا الفضاء الواسع الواسع الذي يثير
الرغبة ويشعره بالتناهي والصغر في مواجهة امتداد المكان اللامتناهي ليكسر هذا الجمود
المحيط به ويتجاوز الثبات المفروض عليه فيحقق ذاته من خلال الحركة .

^(١) ديوان الملمس ن ص ٢٤٥ - ٢٤٦ .

^(٢) لسان العرب مادة جرد .

^(٣) المفضليات ، ص ٤١٣ .

^(٤) ديوان حاتم الطائي ، ص ٢٦ .

ولكن الشاعر الجاهلي قد حاول أن يبرز قدرة الإنسان على مواجهة الأعداد بلا خيل ، وكأنما أراد أن يثبت لنفسه وقومه متفردة وأن يحقق لهم تفوقاً مستمداً من قدرتهم ومهارتهم الذاتية الخالصة ، فنرى المهلهل بن ربيعة يقول : ^(١)

لَمْ يُطِيقُوا أَنْ يَنْزِلُوا وَتَزَلُّوا وَأَخْشَوُ الْحَرْبِ مَنْ أَطَاقَ التَّزُولَا

ولكن الأعشى يجعل الفروسية هي القدرة على الركوب والنزال معاً فيقول : ^(٢)

نَحْنُ الْفَوَارِسُ يَوْمَ الْعَيْنِ ضَاحِيَّةٌ جَنِّي فَطَيْمَةَ لَا مِيلَ وَلَا عُزْلُ
قَالُوا الرُّكُوبَ فَقَلْنَا يَلْكَ عَادَتْنَا أَوْ تَنْزِلُونَ فَإِنَّا مَعَشَرُ نُزْلُ

وقد وصل من شدة قرب الخيل إلى وجدان الإنسان الجاهلي أن طلبوا منها بكاء فارسها إذا فقدته في ميدان القتال . تقول الخنساء : ^(٣)

وَلَتَبْكِي الْخَيْلُ إِذَا غُودِرَتْ بِسَاحَةِ الْمَوْتِ غَدَاةَ الْعِثَارِ

كما نرى الشاعر يحيل شهادة بطولته إلى الخيل وكأنما أصبحت هذه الخيل بديلاً عن الفرسان الذين يركبونها ، يقول عنتر بن شداد العبسي : ^(٤)

هَلَا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا بَنَةَ مَالِكٍ إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقَائِعَ أَنِّي أَغَشَى الْوَعْيَ وَأَعْفُ عِنْدَ الْمُغْنَمِ

^(١) شعراء النصرانية ، ص ١٧٨ .

^(٢) ديوان الأعشى ، ص ١١٣ .

^(٣) ديوان الخنساء ، ص ١٢٩ .

^(٤) ديوان عنتر بن شداد ، ص ٢٠٧ - ٢٠٩ .

فكأن شهادة الخيل أصدق من شهادة الإنسان ، وقد يرتبط هذا بواقع عنتره الذي جعله يقدم سوال الخيل على الفرسان الذين كانوا كثيراً ما ينكرون بطولته .

أما بالنسبة لعلاقة النموذج الإنساني في الشعر بالحيوانات المتوحشة فإن أول ما نلاحظه هو أن الجاهليين كانوا يطلقون على هذه الحيوانات "الأوابد والأببد وهي الوحوش ، الذكر أبَد والأُنثى أبدة . وقيل سميت بذلك لبقائها على الأبَد . وأبد بالمكان يأبد بالكسر أبودا : أقام به ولم يبرحه . قال الأصمعي : لم يمّت وحشي حتف أنفه قط إنما موته عن آفة " (١)

فهذه الحيوانات المتوحشة قد ارتبطت في وعي الجاهليين بعنصر زمني يتمثل في امتداد عمرها على الأبَد ، وبعنصر مكاني يتمثل في إقامتها الدائمة بالمكان فلا ترحله أبداً ، ولهذا فإن هذه الوحوش ارتبطت بقضية الزمن والموت ، حيث إنها أطول عمراً من الإنسان ، كما ارتبطت من ناحية أخرى بصفات ورموز خاصة بها كالقوة والمنعة والافتراس والسرعة أو التشرد والضياع ، أو النفور والهرب . ويبدو لنا أن الجاهلي في العصر الذي سبق الإسلام والذي وصلنا شعره قد حاول أن يزلزل هذه المفاهيم ويثبت عدم صحتها ، فالذي يبدو مما قدمه من شعر في هذا الإطار أنه قد أدرك المفارقة بين اسم هذه الحيوانات وحقيقتها ، حيث أدرك أنها لا تبقى ولا تنجو من الموت .

يقول ساعدة بن جوبة : (٢)

أرى الدهر لا يبقى على حدّثانه	أبودُ بأطرافِ المناعةِ جُلَعْدُ
تحوّل لوناً بعد لونٍ كأنه	بشْفانٍ ريحٍ مُقْلَعِ الوَبْلِ يَصْرَدُ
تَحُولُ قُشْعَرِيَّاتُهُ دُونَ لَوْنِهِ	فرائصُهُ مِنْ خِيفَةِ الْمَوْتِ تَرْعَدُ
وَشَفَّتْ مَقَاطِيعُ الرُّمَاءِ فُرَادَه	إِذَا يَسْمَعُ الصَّوْتِ الْمَغْرَدَ يَصْلَدُ

(١) لسان العرب مادة أبَد .

(٢) ديوان الهذليين ، ج ١ ، ص ٢٤٠-٢٤٢ .

رأى شخص مسعود بن سعد بكفه
حديث حديث بالوقعة معتد
فجال وخال إنه لم يقع به
وقد خلّه سهم صويب معرد
ولا أسفح الخدين طار كائنه
إذا ما غدا في الصبح غضب مهند

فهذا الحيوان الأبود المتوحش لا يبقى على الدهر ، ولا يفلت من الموت ، بل إنه في مواجهة الموت يقشعر فيتغير لونه وترتعد فرائصه . ويأتي الصائد في القصة التي تمثل الصراع بين الموت والحيوان الحي وكأنه رمز الدهر الذي لا يبقى على حدثائه أحد ، فنراه يرمي هذا الحيوان بسهم فيرد به . وفي القصة مفارقة أخرى فالصائد اسمه (مسعود بن سعد) وكأنما يمثل الشاعر بهذا الاسم للتضاد المائل في الكون فالصائد يرمز للسعادة على حساب شقاء الحيوان المصيد . ولا يكتفي الشاعر بأن يقرر عدم بقاء الحيوان الوحشي على الدهر ذلك الحيوان الذي مثله خائفاً في مواجهة الموت وإنما يقرر أيضاً أنه لا يبقى على الدهر الثور الوحشي الذي يشبه السيف المهند .

وإذا كانت الوحوش لا تبقى على الدهر فإن ساعدة يقرر في نموذج آخر بأنه لا يبقى على الدهر حيوان مهما كان ذا قوة وذا منعة ، فنراه يقول في ميميته من بحر البسيط: (١)

تالله يبقى على الأيام ذو حيد أدفى صلود من الأوعال ذو خدّم
والقسم يتصل بنفي مقدر للفعل يبقى ولهذا فإن نهاية هذا الحيوان الوحشي تأتي على يدي رام . (٢)

دلى يديه له سيرا فالزمره
نفاحة غير إنباء ولا شـرـم
فراغ منه بجنب الرئد ثم كبا
على نضى خلال الصدر من حطيم

(١) ديوان الهذليين ، ج ١ ، ص ١٩٣ .

(٢) ديوان الهذليين ، ج ١ ، ص ١٩٦-١٩٧ .

فالشعراء قد مثلوا للإنسان في صراعه ضد الموت بقصة الحيوان الوحشي الذي يصارعه الدهر في صورة الصائد فيرديه ، وتنتهي القصة دائماً بموت الحيوان رمزاً لاستحالة مخلود الأحياء جميعاً .

وإذا كانت قصة الصيد تقدم لنا رموزاً للصراع بين الموت والحياة ، فإنها تقدم لنا نموذجاً للإنسان الصائد ، ونبدأ بصورة الصائد في هذه القصص التي تمثل ذلك الصراع الوجودي الذي أشرنا إليه يقول النابغة الذبياني في وصفه لهذا الصائد :^(١)

أَهْوَى لَهُ قَانَصٌ يَسْعَى بِأَكْبَلِهِ عَارِي الْأَشَاجِعِ مِنْ قُنَاصٍ أَنْثَمَارِ
مُخَالِفِ الصَّيْدِ تَبَاعُ لَهُ لَجِمْ مَا إِنْ عَلَيْهِ يَثَابُ غَيْرُ أَطْمَارِ
يَسْعَى بِغَضْفٍ بَرَاهَا- فَهِيَ طَاوِيَةٌ طَوَّلَ ارْتِحَالِ بِهَا مِنْهُ وَتَسْيَارِ

ويصف أوس بن حجر الصائد بقوله :^(٢)

صَدَّ غَائِرِ الْعَيْنِينَ شَقَقَ لَحْمَهُ سَمَائِمُ قَيْظٍ فَهُوَ أَسْوَدُ شَاسِفُ
أَزْبَ ظُهُورِ السَّاعِدِينَ عَظَامَهُ عَلَى قَدَرِ شَتْنِ الْبَنَانِ جُنَادِفُ
أُخِرَ قَتْرَاتٍ قَدْ تَيَقَّنَ أَنَّهُ إِذَا لَمْ يُصَبِّ لَحْمًا مِنَ الْوَحْشِ خَاسِفُ
مَعَاوِدِ قَتْلِ الْهَادِيَاتِ شَوَاوَهُ مِنَ اللَّحْمِ قُصْرَى بَادِنٍ وَطَفَاطِفُ
قَصَى مَبِيتِ اللَّيْلِ لِلصَّيْدِ مَطْعَمُ لِأَسْهُمِهِ غَارٍ وَبَارٍ وَرَاصِفُ

ويصف بشر بن أبي خازم الصائد بقوله :^(٣)

وَبَاكَرَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ مُكَلَّبٌ أَزَلُّ كَسِيرِ حَانَ الْعَصِيمَةِ أَغْبَرُ
أَبُو صَبِيَّةٍ شَعَثَ تُطِيفُ بِشَخْصِهِ كَوَالِحِ أَمْثَالِ الْيَعَاسِيْبِ ضَمَرُ

^(١) ديوان النابغة ، ص ٢٠٣ .

^(٢) ديوان أوس بن حجر ، ص ٧٠-٧١ .

^(٣) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ٨٤ .

ويتحدث لبيد بن ربيعة عن هذا الصائد بقوله : (١)

لَاقَتْ أَحَا قَنْصٍ يَسْتَعِي بِأَكْلِهِ شُنُّ الْبَنَانِ لَدَيْهِ أَكْلَبُ جُسْرُ

كما يصفه صخر الغي بقوله : (٢)

أَرَى الْأَيَّامَ لَا تُبْقِي كَرِيماً وَلَا الْعُصْمَ الْأَوَابِدَ وَالنَّعَامَا
أَتِيحَ لَهَا أَقِيدَرُ ذُو حَشِيْفٍ إِذَا سَامَتْ عَلَى الْمَلَقَاتِ سَامَا
خَفَى الشَّخْصُ مَقْتَدِرٌ عَلَيْهَا يَشُنُّ عَلَى ثَمَائِلِهَا السُّمَامَا
فَيَبْدُرُهَا شَرَائِعُهَا فَيَرْمِي مَقَاتِلَهَا فَيَسِيهَا الزُّوَامَا

فهذه الصورة التي يقدمها الشعراء الجاهليون للصائد المحترف تعكس شعوراً بالعداء تجاه هذا الصائد الذي يحترف قتل الأوابد ، وقد جاء ذلك نتيجة ارتباط هذا الشاعر في وجدان الجاهلي بالدهر الذي يتحين من الأحياء مقتلاً فيردبهم بسهمه ، وقد تجسد هذا الشعور بالعداء نحو الصائد المحترف من خلال وصفهم له وحديثهم عنه ، فهو عاري الأشاجع ما إن عليه غير أطمار من الثياب ، عطش دائماً ، غائر العينين ، شقق القيظ لحمه ، أسود بارز العظام ، شريد كالذئب ، أبناؤه على صورته فهم شعث كوالح ، وهو متعود قتل الهاديات ، وهو أقيدر : تحقير الأقدار ، وهو القصير العنق ، ذو حشيف أي ثوب بال ، خفي الشخص يرمي هذه الحيوانات في موضع الطعام من أجوافها ، فهو محترف للقتل .

ولا شك أن هذه الصورة تعكس رؤية الشاعر لاحتراف القتل وموقفه من هؤلاء الذين يعيشون على هذه الحرفة ، ولكن هناك صورة مقابلة لنموذج الصائد المحترف هي صورة الصائد الفارس الذي يتخذ الصيد رياضة ومتعة ، وهذه الصورة تعكس نوعاً من

(١) ديوان لبيد ، ص ٦٠ .

(٢) ديوان الهذليين ، ج ٢ ، ص ٦٣ .

القبول والاحتراف من الشاعر نحو هذا النوع من الصيد بل إن الشعراء الجاهليين قد عدوا الخروج إلى الصيد مفخرة من مفاخرهم ولا شك أن هذا من وجهة نظر خاصة قد يثير بعض الاستغراب ، فكيف ينكر الشاعر احتراف الصيد الذي يتخذ منه الصائد سبيلاً من سبل العيش حيث نرى الصائد في بعض النماذج أبا صبية ينتظرون عودته بالصيد ، وفي نفس الوقت يرضي الشاعر عن صيد الفارس الذي يمكنه الاستغناء عن هذا الصيد ، ويرجع ذلك إلى عدة أمور أهمها اتجاه عام يحتقر التكسب بالصيد والاعتماد عليه ، لأنه من ناحية يقترب بصورة من صور التشرد والصعلكة والفقر ، كما أن صورة الصائد المحترف تقترب بقصة الصراع ضد الموت حيث يرتبط الصائد في وجدان الشاعر بالدهر بوصفه فاعلاً الموت كما أن احتراف الصيد يرمز من ناحية أخرى إلى احتراف القتل بعامة ، فإذا كان الجاهلي يرى القتل في الحروب مفخرة ويسمى القاتل فارساً ، فإنه من ناحية أخرى يحتقر القتل غيلة ويحتقر فاعله . كما أن صيد الفروسية يقترب باللهو والمتعة ومواجهة الحيوان وكأنه إزاء فارس في ميدان الحرب يصارعه فينتصر عليه .

كما نلاحظ في بعض صور صيد الفروسية أن السيد الشريف يستخدم غلاماً يصيد له ولرفاقه ما يريدون ثم يعود بهذا الصيد ، وهنا ترتبط صورة الغلام بصورة المحترف فنراه عند أبي ذؤاد الإيادي حقيراً طميراً الثياب حيث يقول :^(١)

فنهضنا إلى أشم كصدر الرُمح	صَغُل في حالبيه اضْطَمَارُ
فَسَوْنَا عَنْهُ الْجَلالَ كما سُلُّ	لبيع اللَطِيْمَةِ الدُّخْدَارُ
وَأَخَذْنَا بِهِ الضُّرارَ وقلنا	لحقير بنانه إضْمَارُ
فأتانا يَسْعَى تَفَرَّشَ أمّ	الببيض شداً وقد تعالى النهارُ
غير جعف أو ابد ونعام	ونعام خلاها أثوارُ
ففریق يفلج اللحم نيئاً	وفریق لطابحيه قُتَارُ

^(١) ديوان أبي ذؤاد الإيادي ، ص ٣١٩-٣٢٠ .

ولا شك أن هذه النظرة تعكس روح الجاهلية حيث نرى الشاعر ينظر إلى غلامه باحتقار على الرغم من وصفه له بالمهارة والقدرة الخارقة على الصيد .

فالشاعر الجاهلي قد أدرك هذه الخصائص في الأسد ، كما أدرك هذا الشاعر أن هذا الحيوان على غيره من الحيوانات الأبدية ويتميز عنها ، ولهذا كان الأسد عنصراً مهماً من عناصر بناء النموذج الإنساني وقريناً للتفوق والإقدام .

فعروة بن الورد يهجو أحواله فيصفهم بأنهم ثعالب في الحرب أسود في السلم فيقول :^(١)

ثُعَالِبُ فِي الْحَرْبِ الْعَوَانِ فَإِنْ تَبَخُّ وَتَنْفَرُجُ الْجُلَىٰ فَإِنَّهُمْ الْأَسَدُ

ويشبه عبيد بن الأبرص فرسه بالذئب ، كما يشبه نفسه بالأسد الذي يمتطيها فيقول :^(٢)

وَطِمْرَةٌ كَالسَّيِّدِ يَغْلُو فَوْقَهَا ضِرْغَامَةٌ عَبْلُ الْمَنَاكِبِ أَغْلَبُ

ويصور خدش بن زهير قتلا قومه وأعدائه بعراك النمر الأسود فيقول :^(٣)

فَعَارَكُنَا الْكُمَاةَ وَعَارَكُونَا عِرَاكَ الثَّمْرِ وَاجْهَتِ الْأَسُودَا

ويصف عوف بن عطية قومه بأنهم يلبسون جلود الأسد وجلود النمر حين يدخلون المعركة فيقول :^(٤)

وَتَلْبَسُ لِلْعَدُوِّ جُلُودَ أَسَدٍ إِذَا نَلَقَاهُمْ وَجُلُودَ نَمْرٍ

وهكذا يرتبط الفرس والأسد بقيمة واحدة تتصل بالشجاعة والإقدام .

(١) ديوان عروة بن الورد ، ص ٤٧ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥ .

(٣) أشعار العامريين الجاهليين ، ص ٢٦ .

(٤) المفضليات ، ص ٣٢٨ .

ويقدم بعض الشعراء الجاهليين نوعاً من المفاضلة التمثيلية يماثلون فيه بين الشاعر والأسد ومن ذلك قول زهير بن أبي سلمى في وصف ممدوحه : ^(١)

فما مُخْلِيرٌ وَرَدَّ عَلَيْهِ مَهَابَةٌ يَصِيدُ الرَّجَالُ كُلَّ يَوْمٍ يُنْزِلُ
بِأَوْشَكٍ مِنْهُ أَنْ يُسَاوِرَ قِرْنَهُ إِذَا شَالَ عَنْ خَفْضِ الْعَوَالِي الْأَسْفَلُ

ومن ذلك قول الأعشى : ^(٢)

مَا مُشْبِلٌ وَرَدَّ الْجَبِيحُ مِنْ مُهْرَتِ الشَّدَقَيْنِ بِاسِلُ
الْقَادِسِيَّةِ مَالِفُ مِنْهُ فَأَوْدِيَةُ الْقَيْطِاطِلُ
يَدْعُ الْوَحَادَ مِنَ الرَّجَا لِي وَعَيْتَمِي جَمْعَ الْخَفِاطِلُ
يَوْمًا بِأَصْدَقَ حَمَلَةٍ مِنْهُ عَلَى الْبَطْلِ الْمُنْزِلُ

فالأسد شجاع لا يصطاد الأحاد من الرجال وإنما يقاتل الجماعات وهذه قيمة تتصل بالفرس البطل خلعها الشاعر على ممدوحه من خلال تصويره للأسد بوصفه المعادل الموضوعي لهذا الممدوح .

ومن ذلك قول ساعدة بن جؤبة : ^(٣)

فما خَادِرٌ مِنْ أَسَدٍ حَلِيَّةٍ جَنُّهُ وَأَشْبَلُهُ ضَافٍ مِنَ الْغِيَلِ أَحْصَدُ
أَرَاكَ وَأَنْتَ قَدْ تَحَنَّنْتَ فَرُوعُهُ قَصَارٌ وَأَسْلُوبٌ طِيْوَالٌ مُحَدَّدُ
إِذَا اخْتَصَرَ الصَّرْمُ الْجَمِيعُ فَإِنَّهُ إِذَا مَا أَرَا حَوَا حَضْرَةَ الدَّارِ يَنْهَدُ
وَقَامُوا قِيَامًا بِالْفَجَاجِ وَأَوْصَدُوا وَجَاءَ إِلَيْهِمْ مُقْبِلًا يَتَوَرَّدُ

^(١) ديوان زهير ، ص ٢٩٧ :

^(٢) ديوان الأعشى ، ص ٣٩١ .

^(٣) الشعراء الجاهليين ، ص ٢٣٨-٢٤٠ .

يقصم أعناق المخاض كائماً
بأصدق بأساً من نخليل ثمينه
بمفرج لحييه الزجاج المؤتد
وأمضى إذا ما أفلط القائم اليد

فالأسد أبو شبل عند الأعشى ، وحوله أشبله عند ساعدة . واقتران الأسد بأشباله
يجسد ضراوته وتفروسه ، فهو من ناحية يحامي عنهم ويفترس من أجلهم ، ومن ناحية
أخرى يبرز أمامهم بطولته كي يقلدوه ويسيروا سيرته .

ويقدم لنا زهير حكمة تعكس قيمة جاهلية تتمثل في أن من لا يظلم الناس يُظلم
فتراه يقدمها مرة تقديماً رمزياً من خلال تشبيه ممدوحه بالأسد فيقول : ^(١)

لدى أسد شاكي السلاح مُقَدِّفٍ
جَرِيٍّ متى يُظْلَمُ يُعَاقِبُ بِظُلْمِهِ
له لبدٌ أظفاره لم تُقْلَمِ
سريعاً وإلاَّ يبد بالظلم يظلم
ثم ينتقل زهير بعد ذلك فيقدم الحكمة تقديماً مباشراً فيقول : ^(٢)

ومن لا يدُّ عن حوضه بسلاحه
بل إن شاعراً من بني أسد يفتخر بانتساب قومه إلى هذا الحيوان فيقول : ^(٣)

ونحن بنو خير السباع أكلة
بنو أسد ورد يشق بنابه
وأحر به إذا تنفس عاديها
عظام الرجال لا يُجيب الرواقيا

ولا شك أن تسمية القبائل بأسماء الحيوانات أو النباتات والنجوم وغير ذلك يتصل
بجدور أسطورية حيث كانت هذه الكائنات تمثل معبودات قديمة خرجت القبيلة من
صلبها.

^(١) ديوان زهير ، ص ٢٣-٢٤ .

^(٢) ديوان زهير ، ص ٣٠ .

^(٣) ديوان عمرو بن شأس الأسدي ، ص ٨٥ .

يقول موريه ودفي في كتابهما : نشأة النظام الاجتماعي وتطوره "إن العشيرة - وهي أول طائفة نجدها في المجتمعات الدنيا - هي في الحقيقة جماعة ذات طبيعة سياسية وعائلية معاً ، من غير نظر إلى أيهما أسبق في العصور ولكنها ذات طبيعة غيبية ، وينشأ التماسك بين أعضائها من اعتقادهم بأنهم جميعاً ينتمون إلى نوع واحد من التوائم ، ويتسمون لذلك باسم واحد" ^(١) ويقولان : " وهذا التوتم نفسه كائن قد يكون حياً أو غير حي ، ولكنه يغلب أن يكون حيواناً أو نباتاً يفترض أن أفراد العشيرة من سلالة فهم يتخذون منه شعارهم واسمهم الجماعي فإذا كان التوتم مثلاً هو الذئب فإن جميع أفراد العشيرة يعتقدون بأن سلفهم الأول ذئب ، ولهذا يحتنون على شيء من صفاته فيسمون أنفسهم ذئاباً " ^(٢)

ونستطيع أن نخلص إلى أن الأسد كان مقترناً في وعي الجاهليين بقيم مادية ومعنوية "ويلخص التأثير الصادر عن هذا الحيوان في معنى المثل الأعلى فالشاعر الجاهلي دائماً كان يتشبه بـ "المثل" وكان دائماً نزوعاً وساعياً نحو "المثال" ولا شك أنه وجد في هذا الحيوان ما يريد في سعيه لتحقيق البطولة " ^(٣)

وهكذا يدخل الأسد عنصراً أساسياً من العناصر التي شكل بها الشاعر الجاهلي نموذج الإنسان في شعره ، وهو عنصر يمثل صورة وقيمة ، فالصورة للأسد الفاتك المفترس ، والقيمة تتمثل في القوة والشجاعة .

وننتقل إلى حيوان آخر اتخذ الشاعر الجاهلي رمزاً للصعلوك فالذئب في الشعر الجاهلي هو رمز للتشرد والضياع والنفور ، فالشنفوي الصعلوك يجعل منه المعادل الموضوعي لتشرده وضياعه فيقول : ^(٤)

^(١) أ. موريه و.ج. دفي ، نشأة النظام الاجتماعي وتطوره ، ص ٤٨ .

^(٢) نفس المرجع ، ص ٤٩ :

^(٣) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره ، ص ٨٥-٨٩ .

^(٤) مختارات من شعراء العرب ، ص ٨٥-٨٩ .

وَأَغْدُو عَلَى الْقَوْتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا
غَدَا طَاوِيأً يَعْتَنُ لِلرَّيْحِ هَافِيأً
فَلَمَّا لَوَاهُ الْقَوْتِ مِنْ حَيْثُ أُمُّهُ
مُهَلِّلَةً شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّهَا
أَوْ الْخَشْرَمُ الْمَبْعُوثُ حَتَّحَتْ دَهْرَهُ
مُهَرَّتَةً فَوْهُ كَانَ شُدُوقَهَا
فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهَا
أَزَلَّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ
يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشُّعَابِ وَيَعْسَلُ
دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحُلُ
قِدَاحُ بِكَفِّي يَاسِرٍ تَتَقَلَّقُلُ
مَحَايِضُ أَرْسَاهُنَّ سَامٌ مُعَسَّلُ
شَقُوقُ الْعِصَى كَالْحَوَاتِ وَبُسْلُ
وَأَيَّاهُ نَوْحٌ فَوْقَ عَلَيَّاءِ نُكْلُ

فالشاعر يسهب في وصف الذئب في تشرده وجوعه وكأنه يصفق نفسه هو ورفاقه من ذؤبان العرب وهي تسمية أطلقت على الشعراء الصعاليك بخاصة وصعاليك العرب بعامة لأنهم رأوا فيهم معادلاً للذئب في تشردها وتفرسها .

لقد ربط الجوع والضياع بين الشاعر والذئب ، ولهذا فإن الصورة التي قدمها للذئب تكشف عن ذلك الجوع والضياع الذين أحاطا بالشاعر واقعاً والذئب رمزاً . ولا شك أن ما انتهى إليه الشاعر من أن هذه الذئب قد وجدت أن الصبر على الجوع أجمل ، يرتبط بحياة الشاعر نفسه حيث إنه في يأسه من تحقيق إمكاناته ورغبته في حياة مقبولة لا يجد مفرّاً من الصبر ، ولهذا يختار الذئب في تشرده وتحمله للجوع معادلاً له في معاناته فهو يغدو على القوت الزهيد مثلما أقبل ذئب أغبر اللون ضامر ، أقبل يسابق الريح طاوياً جائعاً باحثاً في الفلوات والجبال عن الطعام ، فإذا يئس ولم يجد شيئاً عوى فرددت الذئب عواءه .

تلك الذئب التي تبدو مثله في تشرده فهي بيض الوجوه ، شيب الرعوس ضامرة مهزولة ، وقد أثارها عواؤه فتجمعت كالنحل بأفواه مفتوحة مشقوقة ، ووجوه كالحية وأصوات كأنها نواح الشكالي . لكنها صبرت على الجوع مثلما صبر وتأست مثلما تأسى ، فالصبر أجمل حيث لا تنفع الشكوى .

ويرسم الشاعر الضليل أو الملك الضليل امرؤ القيس صورة للذنب يقرر من خلالها أنه وهذا الذنب سيان في ضياعهما فيقول : ^(١)

وَوَادَ كَحَوِّفِ الْعَيْرِ فَقَرَّ قَطَعَتْهُ	به الذنبُ يعوي كالخليع المعيل
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى إِنَّ شَأْنَنَا	قَلِيلُ الْغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلَ
كِلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئاً أَفَاتَهُ	وَمَنْ يَحْتَرُ حَرَّتِي وَحَرَّتَكَ يُهْزَلِ

فالشاعر يصرح أنه كالذنب في ضياعه وإتلافه ما يكتسبه ولهذا فهو يقدم الذنب كالمقامر الذي كثرت عياله فلا يستطيع أن يسد حاجتهم وهي صورة تقترب من صورة امرئ القيس الذي عاش عمره كهذا المقامر الذي إذا ما نال شيئاً أفاته وأضاعه ويتهي الشاعر إلى حقيقة ، أن سعى الذنب وسعيه ينتهيان إلى الفقر والهزال. والحوار يكشف عن معاناة الشاعر وما يشعر به من إحباط وما يحيط به من ضياع.

فالذنب اقترن في تصور الجاهلين بالضياع فهو عندهم كالصعلوك مضيع لنفسه ، مضيع لغيره ، فهو مضيع لنفسه بسبب تشرده وإسرافه ، وعدم إبقائه على شيء ، وهو مضيع لغيره بما يمثله من خطر وعدوان ومن سلب ونهب .

يقول أسماء بن خارجة : ^(٢)

وَلَقَدْ أَلَمْتُ بِنَا لِنَقْرِيبُهُ	بَادِي الشَّقَاءِ مُخَارَفُ الْكَسْبِ
يَدْعُو الْغِنَى أَنْ نَالَ عُلُقَتُهُ	مَنْ مَطْعَمُ غَبَا إِلَى غَيْبِ
فَطَوَى ثَمَلِنَهُ فَأَلْحَقَهَا	بِالصُّلْبِ بَعْدَ لَدُونَةِ الصُّلْبِ
يَا ضَلَّ سَعْيِكَ ، مَا صَنَعْتَ بِنَا	جَمَعْتَ مِنْ شُبِّ إِلَى دُبِّ
لَوْ كُنْتَ ذَالِبٌ تَعِيشُ بِهِ	لَفَعَلْتَ فِعْلَ الْمَرْءِ ذِي الْأَلْبِ
فَجَعَلْتَ صَالِحَ مَا اخْتَرَشْتَ وَمَا	جَمَعْتَ ، مِنْ نَهْبٍ إِلَى نَهْبِ

^(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٣٦٨-٣٦٩ .

^(٢) الأصمعيات ، ص ٥٠ .

إن هذه ليست مجرد حديث عن الذئب أو إليه ، وإنما هو حديث يرمز به الشاعر إلى حياة الصعاليك من العرب ، فالذئب أو الصعلوك ، يلم بهذه الجماعة بادي الشقاء جانبه التوفيق في الكسب ، يظن الغني حصوله على ما يسد به رمقه من طعام ولهذا ظل الجرع حليفه وظل جائعاً يطوي بطنه على ما يصيبه من طعام . والشاعر في لومه لهذا الذئب أو الصعلوك يخاطبه بقوله : لقد ضل سعيك ، فماذا صنعت بما جمعت منذ كنت صغيراً حتى صرت كبيراً عاجزاً ، ولو كنت ذا عقل ، لفعلت فعل المرء العاقل ، فأبقيت على صالح ما جمعت ونهبت . وما نخال الشاعر يخاطب إلا إنساناً ضائعاً مضيعاً ، وهي صورة قريبة من تلك الصورة التي قدمها عروة بن الورد للمثل السئ من الصعاليك حيث يقول : ^(١)

لحى الله صعلوكاً إذا جَنَّ ليله مصافي المشاشِ ، ألفاً كلَّ مجزَرِ
يَعُدُّ الغنى من نفسه كُـلَّ ليلةٍ أصابَ قراها من صديقٍ مُيسَّرِ

كما يقترب من الصورة التي قدمها حاتم الطائي لهذا الصعلوك في قوله : ^(٢)

لحى الله صعلوكاً مناه وهَمَّه من العيش ، أن يلقي لبوساً ومطعمًا

وهكذا يمثل الذئب رمزاً للتشرد والضياع ، ومعادلاً موضوعياً للصعلوك السئ في تشرده وضياعه وتلصصه وهوانه ، وقصر نظره وعدم إدراكه .

ونستطيع أن نخلص إلى أن الشاعر الجاهلي قد استمد من عالمه الطبيعي بما فيه من ثوابت ومتحركات ، وبما فيه من حيوان وطيور ونبات عناصر أساسية في تشكيل نموذج الإنسان في الشعر ، فهذا معاوية بن مالك يرد على من يفاخرونه بكثرتهم من خلال

^(١) ديوان عروة بن الورد ، ص ٧٠ .

^(٢) ديوان حاتم الطائي ، ص ٢٥ .

تشكيل شعري رائع يستخدم فيه الطير والحيوان عناصر موضوعية يعكس من خلالها
رؤيته فيقول : ^(١)

تفاخرني بكثرة قريـط	فَيَا لَكَ وَالسَّادَ الْحَجَلَ الصَّقُورُ
ترى الرجل النحيل فتزديه	وَفِي أَثَوَابِهِ أَسَدٌ مَزِيرُ
ويعجبك الطير فتبتليه	فَيَخْلِفُ ظَنُّكَ الرَّجُلُ الطَّرِيرُ
فما عظم الرجال لهم بفخر	وَلَكِنْ فَخْرُهُمْ كَرَمٌ وَجِيرُ
بغات الطير أكثرها فراعاً	وَأُمُّ الصَّقْرِ مَقْلَاتُ نَزُورُ
ضعاف الأسد أكثرها زئيراً	وَأَضْرَمُهَا اللَّوَايُ لَا تَزِيرُ
فإن لك في عدادكم قليلاً	فَلِي فِي عَدُوِّكُمْ كَثِيرُ
ضعاف الطير أطولها جسوماً	وَلَمْ تُطَلِّ الْبَزَاةُ وَلَا الصَّقُورُ
لقد عظم البعير بغير لب	فَلَمْ يَسْتَعْنِ بِالْعِظَمِ الْبَعِيرُ

فالرؤية تتجسد من خلال الصورة معبرة عما يمكن أن يسمى بفلسفة القلة والصغر ،
فليس الشأن بالكثرة أو ضخامة الجسم ، وإنما بالقوة والفعل والعقل ، ويستعين الشاعر بما
في الطبيعة من كائنات فيلفت النظر إلى أن بغاث الطير أكثرها فراعاً أما الصقر فإنها
نادرة الإنجاب بل إنها مقلات لا يبقى لها ولد ، أو لا تلد إلا واحداً ثم لا تلد بعد ذلك ^(٢)
كما أن ضعاف الأسد أكثرها زئيراً أما الأسد القوية القادرة على الفتك فهي لا تزار .
كما أن ضعاف الطير أطولها أجساماً أما البزاة والصقور فإنها قصيرة على الرغم من قوتها .
ويبدو البعير ضخماً في الوقت الذي يبدو عقله صغيراً لا يتناسب مع ضخامته ،
فالشاعر قد اتخذ من العالم الطبيعي عناصر يشكل بها نموذجاً شعرياً ويعكس بها موقفه

^(١) أشعار العامرين الجاهليين ، ص ٥٦-٥٧ .

^(٢) لسان العرب مادة قلت .

، فنحن نرى من خلال هذا التشكيل نوعاً من الإشادة بالقللة والصغر كما نرى صورة رمزية للرجل النحيل الذي يقابل بالاستهانة في الوقت الذي يحمل بين أثوابه أسداً قوياً ، وصورة للرجل قليل الأهل وإن كان يقوم مقام رجال كثيرين .

وتقدم الخنساء لها ولأخيها صورة تمثل ما اجتماعهما وافتراقهما فتقول : ^(١)

كُنَّا كَغُصْنَيْنِ فِي جُرُثُومَةٍ بَسَقَا حِينَا عَلَى خَيْرٍ مَا يُنْمِي لَهُ الشَّجَرُ
حَتَّى إِذَا قِيلَ قَدْ طَالَتْ عُروُقُهُمَا وَطَابَ غَرْسُهُمَا وَاسْتَوْتَقَّ الثَّمَرُ
أَخْتَنِي عَلَى وَاحِدِ رَبِّبِ الزَّمَانِ وَمَا يُبْقِي الزَّمَانُ عَلَى شَيْءٍ وَلَا يَذَرُ

ويشبه كعب بن زهير الفتي في دعته وخلوده إلى الأمن ثم مباحته المنية له بالغصن النضر الذي يعصف به الفناء فيذوى . يقول كعب : ^(٢)

بَيْنَا الْفَتَى مُعْجَبٌ بِالْعَيْشِ مُغْتَبِطٌ إِذَا الْفَتَى لِلْمَنَايَا مُسْلِمٌ غَلِيقُ
وَالْمَرْءُ وَالْمَالُ يَنْمِي ثُمَّ يَذْهَبُ مَرُّ الدَّهْرِ وَيُفْنِيهِ فَيَنْسَجِقُ
كَالْغُصْنِ بَيْنَا تَرَاهُ نَاعِمًا هَدِيبًا إِذَا هَاجَ وَانْحَتَّ عَنْ أَفْنَانِهِ الْوَرَقُ
كَذَلِكَ الْمَرْءُ إِنْ يَنْسَأَ لَهُ أَجَلٌ يُرَكِّبُ بِهِ طَبَقٌ مِنْ بَعْدِهِ طَبَقُ

ويستخدم الشاعر الجاهلي شجرة الأثل رمزاً لشجرة القوم وأصلهم وبقائهم وحقيقتهم .

يقول يزيد بن الحداق : ^(٣)

فَإِذَا بَدَأَكَ نَحْتُ أَثْلَتَيْنَا فَعَلَيْكَهَا إِنْ كُنْتَ ذَا حَرْدٍ

^(١) ديوان الخنساء ، ص ١٣٥ .

^(٢) ديوان كعب بن زهير ، ص ١٦٦ .

^(٣) المفضليات ، ص ٢٩٦ .

ولهذا فإن الشعراء يستخدمون للمجد صفة ترتبط بهذه الشجرة يقول الأعشى : ^(١)

أَنَا وَرِثْنَا الْعِزَّ وَالْـ_____ مَجْدَ الْمُؤْتَلِّ ذَا السُّرْرَةِ

ويقول امرؤ القيس : ^(٢)

وَلَكِنَّمَا أَسْعَى بِمَجْدٍ مُؤْتَلِّ _____ وَقَدْ يُدْرِكُ الْمَجْدَ الْمُؤْتَلِّ أَمْثَالِي

ولكن الشاعر لا يكتفي بأن يجعل من عناصر الطبيعة بواطن أساسية لنموذجه الإنساني

، بل إنه جعل الطبيعة تشعر بالإنسان وقيمتها فتحزن لموته ، ويصيبها ما يصيب الناس من

إحساس بالفقد والصدع للفراق والموت . يقول أوس بن حجر : ^(٣)

أَلَمْ تُكْسِفِ الشَّمْسُ وَالْبَدْرُ وَالْـ_____ كَوَاكِبُ لِلْجَبَلِ الْوَاجِبِ

لَفَقْدِ فَضَالَةٍ لَا تَسْتَوِي الـ_____ فَقُودُ وَلَا خَلَّةُ الذَّاهِبِ

وإذا كان الشعراء قد اتخذوا من عناصر العالم الطبيعي بواطن موضوعية يشكلون بها

النماذج الإنسانية في الشعر ، فإن بعضهم قد عكس الصورة فجعل بعض صور الطبيعة

تشبه صوراً إنسانية . يقول امرؤ القيس : ^(٤)

فَعَنَّا لَنَا سَرَبٌ كَانَ نِعَاجَـهُ _____ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مَلَأٍ مُنْذِلِ

فهو يشبه الظباء بالعذارى اللاتي يدرن حول الصنم دواراً في ملابسهن الفضفاضة .

أما جنوب الهذلية فإنها تشبه النسور بعذارى عليهن الجلايب فتقول : ^(٥)

^(١) ديوان الأعشى ، ص ٢١١ .

^(٢) ديوان امرؤ القيس ، ص ١٢٣ .

^(٣) ديوان أوس بن حجر ، ص ١٠ .

^(٤) أشعار الجاهليين الستة ، ص ٣٨ .

^(٥) ديوان الهذليين ، ج ٣ ، ص ١٢٥ .

تَمْشِي النَسْرُ إِلَى وَهِي لَاهِيَةٍ مَشَى الْعَذَارَى عَلَيْهِنَّ الْجَلَالِيْبُ

ويشبه النابغة الطيور التي تتبع الجيش بالشيوخ فيقول : ^(١)

تَرَاهُنْ خَلْفَ الْقَوْمِ خُزْرًا عِيُوْثَهَا جُلُوسَ الشُّيُوخِ فِي ثِيَابِ الْمِرَانِبِ

ويشبه امرؤ القيس جبل أبان بشيخ كبير ملتف بالبجاد فيقول : ^(٢)

كَأَنَّ أَبَانًا فِي أَفَانِينَ وَدَقْدَقِهِ كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلٍ

وهذه الصورة النادرة في الشعر الجاهلي تكشف عن أن الشاعر يعول في الأساس الأول على العالم الطبيعي في بنائه لنماذجه الشعرية . فالجمال أساساً هو جمال الطبيعة ، وكأنه هو الجمال الموضوعي الذي يستمد منه الشاعر عناصر تشكيله . وذلك راجع لتنوع مظاهر هذا الجمال من ناحية ، وإحساس الشاعر بتفوق عناصر الطبيعة على الإنسان من ناحية أخرى .

^(١) ديوان النابغة ، ص ٤٣ .

^(٢) ديوان امرؤ القيس ، ص ٩٤ .

قسم النشر

النثر في العصر الجاهلي

تمهيد

يلاحظ الدارس أن الشعر الجاهلي أكثر من النثر ، وأجود ، وأوثق رواية ، وألصق بالمجتمع والكون ، فالشعر من حيث الرواية أسهل حفظاً ، وألصق بالمتلقي ويستطيع الفرد أن يحفظه ، ويردده .

ولسنا نريد أن نتناول قضايا لا تفيد الدرس الأدبي ، فالذي يهمنا هو ما بقي من فنون النثر من نصوص أدبية نستطيع أن ندرجها في الأدب وننسبها إلى نوع أدبي .

وقد كانت خطب الوفود للرسول — صلى الله عليه وسلم — هي أكثر الخطب نموذجية كما يرى بلاشير — وهي مع ذلك أكثر الخطب توثيقاً .

" وقد ساعد — منذ عهد قديم — عدد معين من العوامل ، على نمو الخطابة العامة في المجال العربي ، وكانت تسنح علاقة قبيلة بأخرى ، والجدل من أجل أراضي الرعي ، والخطب المعدة لإنهاء التراع ، أو مناقشة الديات — كانت تسنح فرص الموهوبين جداً لكي يعلنوا مزايا فصاحتهم ، وكان يطلق على الناطق بلسان قومه في أواخر القرن السادس اسم الخطيب ، وسميت أقواله : الخطبة ، وكان يحتل مكاناً رفيعاً في قبيلته ، وكانت القبيلة تفخر بوجود خطباء مشهورين فيها " (١)

وتركت لنا كتب الأدب ، والسير ، والتاريخ أسماء لأصحاب الخطب والرصايع ، وسجع الكهان والأمثال ، سبيع بن الحارث ، وميثم بن ميثوب ، وطريف بن العاصي ، والحارث بن ذبيان ، والمطلب بن عوف ، وجعادة بن أفلح ، وعامر

(١) تاريخ الأدب العربي ، بلاشير ، ، ص ٨٦٧ .

ابن الظرب ، وحممه بن رافع ، وعامر بن جوين الطائي ، وقيس بن خفاف البرجمي ،
 وقبيصة بن نعيم ، وهانئ بن قبيصة الشيباني ، وأكثم بن صيفي ، وقس بن ساعدة
 الإيادي ، وحذيفة بن بدر الفزاري ، والأشعث الكندي ، وبسطام الشيباني ، وحاجب
 بن زرارة ، وقيس بن عاصم السعدي ، والحارث بن عباد ، وقيس بن مسعود الشيباني ،
 وعامر بن الطفيل ، وعمرو بن معديكرب الزبيري ، وكعب بن لؤي ، وهاشم بن عبد
 مناف .

ومن هؤلاء شعراء لهم شعر جيد ، وإن كان أكثرهم مُقلِّداً في الشعر .

وقد حاولنا أن نقدم نماذج موضوعية لكل نوع من الأنواع الأدبية للنشر في العصر
 الجاهلي ، بحيث تتضمن الدراسة أهم الموضوعات التي تضمنها النوع الأدبي . وحرصنا
 أن نتخير أجود النصوص من الناحية الفنية والموضوعية ، كما حرصنا على أن تكون
 الدراسة دراسة متكاملة للخصائص الفنية والموضوعية .

والأنواع الأدبية في العصر الجاهلي عدة أنواع: الأول : الأمثال ، الثاني : الخطب ،
 الثالث : الوصايا ، الرابع : سجع الكهان ، الخامس : الرسائل ، والنوع السادس :
 وصف المرأة .

النوع الأول : الأمثال الجاهلية .

"المثل عبارة عن قول في شيء يشبه قولاً في شيء آخر بينهما مشابهة ليبين أحدهما الآخر ويصوره ، نحو قولهم : الصيف ضيعت اللبن ، فإن هذا القول يشبه قوله : أهملت — وقت الإمكان — أمرك " . (١)

"والمثل في الأصل بمعنى النظر ، ثم نقل منه إلى القول السائر ، أي : الفاشي الممثل بمضربه ، ومورده ، والمراد بالمورد — الحالة الأصلية التي ورد فيها الكلام ، وبالمضرب الحالة المشبهة بها التي أريدت بالكلام " . (٢)

والأمثال ضرب من الحكم ، والقول الجيد الذي يمتاز بالصياغة المحكمة ، والإيجاز الشديد ، وشيء من المبادأة ، حيث تبده السامع بما يثيره ، أو يفسر له مسلكاً ، أو موقفاً من المواقف التي يتعرض لها .

وكما أن الأمثال تُضرب لتفسير موقف ما ، فإنها أيضاً تؤثر في وعي الفرد ، وتضع المعايير والأطر التي تؤثر في موقف الإنسان وسلوكه .

وقد اتصلت الأمثال العربية بكل مناحي الحياة ، وإذا كنا سنختار نماذج لها — فإنها تقدم صورة موجزة لأهم الموضوعات والمواقف التي اتصلت بها الأمثال . وإليك أهم الموضوعات التي وردت فيها الأمثال :

(١) المفردات ، مثل .

(٢) كشاف اصطلاحات الفنون — مثل .

أولاً: الحكيم أو الزعيم

تناولت الأمثال العربية بعض الصفات التي تتصل بالحكيم أو الزعيم ومن ذلك

(١)

- ١- إنه نسيحٌ وحده . أي أنه منفرد عن غيره من الناس .
- ٢- إنه ليعلم من أين تؤكل الكتف . أي : أنه عليم ببواطن الأمور وخبير بمواطن الفائدة فيختارها.
- ٣- حلب الدهر أشطره . أي : إنه محنك خبير .
- ٤- ثاقب الزند . أي : إنه ماض العزيمة .
- ٥- الحكيم يقدح النفس بالكفاف . أي : إنه قوي قادر على كبح جماح نفسه ، وهي صفة كان لابد من توفرها في الحكيم أو الزعيم الذي يقود قومه ، ويحقق لهم الأمن والكفاية .
- ٦- رائد القوم لا يكذبهم . فإذا كان الصدق محموداً ، ومطلوباً من الجميع فإن رائد القوم وسيدهم أولى به ، ولا تجتمع الزعامة والكذب ، فزعيم القوم ، لا يكون إلا صادقاً معهم .

(١) الأمثال التي أوردتها من كتاب : معجم الأمثال للميداني .

ثانياً : الحكم

إذا كانت الأمثال كلها حِكْماً ، فإن بعضها قد تجرد للوعظ والإرشاد ، والتوجيه ، والتنوير ومن ذلك .

١- حُبُّكَ الشَّيْءَ يُعْمَى وَيُصَمُّ . وهو تحذير من هوى النفس ، ذلك الهوى الذي يضل صاحبها ، ولا يمكنه من معرفة الصواب :

٢- حَسَنَ فِي كُلِّ عَيْنٍ مَا تَرَدُّ .

٣- أول الحزم المشورة .

٤- إن خيراً من الخير فاعله ، وإن شراً من الشرِّ فاعله .

٥- آفة العلم النسيان .

٦- إذا نُصِرَ الرَّأْيُ بَطُلَ الْهَوَى .

٧- إنَّ قَدْماً لِنَظَرِهِ قَرِيبٌ .

٨- بَهَقَةُ صُرْمِ الْأَمْرِ . قاله قصير اللخمي لجديسة الأبرش حين وقع بيد

الزبراء ، وكان أشار عليه ألا يذهب إليها ، فلما سأله الرأي قال ذلك ، أي : قلت لك رأيي بهقة ، وهي مدينة الأبرش .

٩- تسمع بالمعيدي خير من أن تراه ، قاله المنذر بن ماء السماء .

١٠- ترى الفتيان كالنخل ، وما يدريك ما الدُّخْلُ . أي لا يفرنك المظهر .

١١- خيرٌ مالك ما تفعلك .

١٢- خير الغني القُتُوع . وشرُّ الفقير الخضوع :

ثالثاً : ما يتصل بالعلاقات الاجتماعية .

هناك كثير من الأمثال تتصل بالعلاقات الاجتماعية وتلقي أضواء على المواقف التي تقابل الأفراد ، وتسهم في توجيه وعيهم ومن ذلك :-

- ١- إذا عَزَّ أخوك فهن .
- ٢- أخوك من صدقك النصيحة .
- ٣- إذا ترضيت أخاك فلا أخاً لك .
- أي : إذا ألباك أخوك إلى أن ترضاه فليس هو بأخ لك .
- ٤- إن أخاك الحق من كان معك ، ومن يضر نفسه لينفعك .
- ٥- إذا نزابك الشرُّ فاقعد به . أي : لا تتبع في الشر هواك ، واكبح جماحه .
- ٦- إذا كَانَ لَكَ أَكْثَرِي ، فَتَجَافَ عَنْ أَيْسَرِي . أي : إذا كنت أقدم لك الكثير ، فتغاضَّ عن القليل .
- ٧- أنت تتق ، وأنا تتق ، فمق تتفق . أي : أنت سريع الغضب ، وأنا سريع البكاء ، فلا اتفاق بيننا .
- ٨- أَهْلَكَ وَاللَّيْلَ . أي : حَاذِرْ عَلَى أَهْلِكَ لَيْلاً .
- ٩- إِنَّكَ لَا تَجْنِي مِنَ الشُّوكِ الْعَنْبَ . أي : أَنْكَ تَحْصِدُ مَا زَرَعْتَ فَإِذَا كَانَ مَا قَدِمْتَ شَرًّا فَلَنْ تَجْنِي مِنْهُ خَيْرًا .
- ١٠- آفَةُ الْمَرْوَةِ خُلْفُ الْوَعْدِ .
- ١١- إِذَا لَمْ تُغْضِ عَلَى الْقُلْدَى لَمْ تُرْضَ بِهِ أَبَدًا .

يضرب في الصبر على جفاء الإخوان .

١٢- إياك وأعراض الرجال .

١٣- هميم المرء وأصله . أي : إن القريب من وصلك خير ، لا من وصلك
نسبه

١٤- الرفيق قبل الطريق . لأن السفر والترحال كان يبدن الجاهليين ، فكان
اختيار الرفيق أهم من معرفة الطريق .

١٥- ألجز حرّ ما وعدّ . لأنّ وعدّ الحرّ دينّ عليه .

رابعاً : ما يتصل بالقوة .

كان المجتمع الجاهلي ديدنة القوة ، وكانت القوة أساساً لبقاء الفرد والقبيلة ، وقد اتصل كثير من أمثالهم بهذا المبدأ ، ومنها :-

- ١- إن الحديد بالحديد يُفْلَحُ . أي : إن القوة لا تواجه إلا بالقوة .
- ٢- إنَّ البغاث بأرضنا استنسر . يضرب للضعيف تقوى شوكته .
- ٣- إذا ذَهَبَ غير فعير في الرباط . أي إنَّ ما بقي يكفي .
- ٤- إذا لم تغلب فاخلب . لو يراد به الخديعة في الحرب .
- ٥- أنت لها ، فكن ذا مِرَّة . أي : أنت للحرب ، فكن ذا قوة .
- ٦- إذا كنت ريحاً فقد قابلت إعصاراً .
- ٧- إن الدليل من ذلٍّ في سلطانه .
- ٨- بيدين ما أوردها زائدة . أي بالقوة أورد زائدة إبله الماء .
- ٩- الزُّود إلى الزُّودِ إبل .
- ١٠- من عزَّ بَزٌّ .

خامساً : ما يتصل بالدهر .

- ١- أكل عليه الدَّهْرُ وَشَرِبَ . يضرب لمن طال عمره وأصبح عاجزاً .
- ٢- أنت عليه أُمُّ اللّهِيم . أي أهلكته الداهية .
- ٣- الدَّهْرُ أَرُودٌ مُسْتَبِدٌ . أَرُودٌ ، أي : يعمل في سكون .
- ٤- الدَّهْرُ أَنْكَبَ لَا يُلَبُّ .
- ٥- رب أمنية جلبت منية .
- ٦- سبق السَّيْفُ الْعَبْلَ .
- ٧- رَبُّ فَرَحَةٍ تَعُودُ تَرَحَّةً .
- ٨- كُلُّ امْرِئٍ مُصَبِّحٌ فِي أَهْلِهِ . أي : يفجؤه ما لا يتوقعه .

سادساً : ما يتصل بالمفارقات

- ١- أَحْشَفًا وَسَوْءُ كَيْلَةٍ .
- ٢- حَسْبُكَ الْفَقْرُ فِي دَارِ ضَرٍّ .
- ٣- حَتَّى مَتَى يُرْمَى بِي الرَّجْوَانُ . الرجوان جانباً البئر ، والمعنى : حَتَّى مَتَى أَجْفَى وَلَا أَقْرَبُ .
- ٤- حَسًّا وَلَا أَنْيْسَ .
- ٥- أَخْبَطُ مِنْ حَاطِبِ لَيْلٍ .
- ٦- رَمَاهُ بِثَالِثَةِ الْأَثَاثِيِّ .
- ٧- الْحَرُّ حُرٌّ وَإِنْ مَسَّهُ الضُّرُّ .

سابعاً : ما يتصل بالمرأة

- ١- استأهلى إهالتي ، وأخسني إياتي . أي : خذي صفو مالي ، وأخسني القيام عليه .
- ٢- إياك وعقيلة الملح . يضرب للمرأة الحسناء في المنبت السوء .
- ٣- كل فتاة بأبيها معجبة .
- ٤- كل ذات ذيل تختال .
- ٥- كل شيء مهة ما خلا النساء وذكرهن .
- ٦- لا تدع فتاة ولا مرعاة ، لأن لكل قوم بُعأة .
- ٧- المناكح الكريمة مدارج الشرف .
- ٨- من يمدح العروس إلا أهلها .
- ٩- الكحيفي وانظري .
- ١٠- وافق شن طبقة ، أي : إن هذا الرجل وافق تلك المرأة .

النوع الثاني : الخطب الجاهلية .

" الخطب توجيه الكلام نحو الغير للإفهام ، ثم نقل إلى الكلام الموجه نحو الغير للإفهام . وقد يعبر عنه بما يقع به التخاطب .

قال في الأحكام : الخطب : اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهمى لفهمه " (١)

" والخطابة : التأثير بالبيان ، وعند المنطقيين والحكماء ، هو القياس المؤلف من المظنونات ، أو منها ومن المقبولات ، ويسمى قياساً خطيباً أيضاً ... وصاحب هذا القياس يسمى خطيباً ، والغرض ترغيب الناس فيما ينفعهم من أمور معاشهم ومعادهم " (٢)

(١) كشاف اصطلاحات الفنون — خطب .

(٢) نفسه : الخطابة .

أولاً : خطبة هانى بن قبيصة الشيباني .

قال هانى بن قبيصة الشيباني يحرض قومه يوم ذي قار .

" يا معشر بكر ، هَالِكٌ معدورٌ ، خيرٌ من ناجٍ فرورٍ ، إن الحذرَ لا يُنْجِي من
القدر ، وإن الصبر من أسبابِ الظفر ، المنيةُ ولا الذنبةُ ، استقبال الموت خير من
استدباره ، الطعن في نُفَرِ النحور ، أكرمُ منه في الأعجازِ والظهور ، يا آلَ بكر ،
قاتلوا ، فما للمنايا من بُدٍ " .

كانت موقعة ذي قار أولَ موقعةٍ انتصف فيها العرب من العجم كما ورد في الأثر
الشريف .

وقد كان بنو شيان هم أصحاب اليد الطولى في هذه المواجهة ، وكان
هانى بن قبيصة الشيباني فارسها وقائدها .

وهو ينادي قومه مستخدماً "يا" التي تتفق ومقام الحرب ، حيث يرتفع صوت القائد
مجلجلاً مدوياً حين يحرض قومه . وهو يناديهم بمعشر بكر ، ويدل ذلك على أن المقاتلين
كانوا من بكر كلها ، وإن كان أغلبهم من شيان ، يقول الأعشى : [د/١١٤]

وخيلُ بكرٍ فما تنفكُ تطحنهم حتى تولوا و كاد اليومُ ينتصف
لو أن كلَّ معدٍ كان شاركنَا في يومِ ذي قارَ ما أخطاهم الشرفُ

والخطبة موجزة محددة الفقرات ، واضحة المعاني ، تقوم على بناء بديعي ، حيث نجد
الفواصل مسجوعة ، وتتوالى الفقرات في صورة أمثال وحكم ، يربطها إطار واحد هو
الأساس العقلي الذي تقوم عليه الخطبة ، ويتمثل في أن الموت الكريم خير من الحياة
الذليلة.

والبناء اللغوي يقزم على استخدام المصادر بصفة بارزة ، وقد بدأت الجملة الأولى باسم فاعل مع اسم مفعول ، والثانية باسم فاعل مع صيغة مبالغة ، وربطت أفعال التفصيل بين الجملتين : هالك معذور - خير من - ناج فرور .

واستعمال الصيغ الاسمية والمصادر تدلُّ على الثبوت والدوام ، فالأمر يتجاوز تلك الموقعة ، وينتظم كل المواقف المماثلة ، فالمعنى : أم كل هالك ، أو : أيُّ هالك معذور خير من ناج فرور .

واستعمال فرور بدلاً من فار يتوافق جرساً مع معذور ، ولكنه يدل على أنه لا يفر في المعركة إلاَّ الفرور الذي من عادته أن يفر دائماً في المعركة .

"إن الحذر لا ينجي من القدر"

يؤكد ذلك معرفة الجاهليين بالقدر ، لكن القدر عندهم يعني الأجل المحتوم ، وقد كانوا ينسبون الفناء والموت للدهر .

وقد عبرت السليكة أم السليك عن ذلك بقولها .

طافَ بِنَـغْيٍ بِجَـوَةٍ	مِنْ هَـلَاكِ فَهَـلَكْ
كُلْ شَيْءٍ قَاتِلٌ	حِينَ تَلْقَى أَجَلَكَ

"وإن الصبر من أسباب الظفر"

فبعد أن انتهى من أن الحذر لا ينجي من القدر ، قرر أن الصبر من أسباب النصر ، وتمثل هذه الجملة مع الجملة الأخيرة محور الخطبة ، حيث انتهى إلى قوله :

"قاتلوا فما للمنايا من بُد"

فالقنال والصبر فيه هما المطلب الأساسي ، وكل ما تقدم من محاولة لتعليل طلبه لهم
والمتمثل في الصبر والقنال ، فقلوه : المنية ولا الدنية ، استقبال الموت خير من استدباره ،
الطعن في ثغر النحور خير منه في الأعجاز والظهور — كل ذلك يتمحور حول
الصبر والقنال .

وكل هذه الجمل نداءات يطلقها القائد حثاً للفرسان وحضاً على القنال ، وهي
فقرات كانت تمثل بانيات للقيادة العربية الرشيدة في ميدان القتال .

ويلفت نظرنا ما يمكن أن يكون تمثيلاً صوتياً للكر والفر ، فالراء وهو صوت لثوى
مجهور مكرر يمثل لهذه الحركة على النحو التالي :

بكر - معذور - فرور - الحذر - القدر - الصبر - الظفر - استدبار - ثغر
النحور - الظهور .

وتمثل الخطبة للعلاقة الوثيقة بين الأدب والواقع ، فالقائد الزعيم يقول من مقال
العرب ، والقنال يكون بالكلمة إلى جانب القتال بالسيف ، والقول له وظيفة في المعركة
إلى جانب الفعل .

ثانياً : خطبة قس بن ساعدة الإيادي .

خطب قس بن ساعدة الإيادي بسوق عكاظ ، فقال :

"أيها الناس : اسمعوا وعوا ، من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آت آت ، ليل داج ، ونهار ساج ، وسماء ذات أبراج ، ونجوم تزهـر ، وبحار تزخر ، وجبال مرسة ، وأرض مدحاة ، وأنهار مجرة . إن في السماء خبيراً ، وإن في الأرض لعبيراً ، ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون ، أرضوا فأقاموا ، أم تركوا فناموا ؟ يقسم قس بالله قسماً لا إثم فيه : إنَّ الله ديناً هو أرضى له وأفضل من دينكم الذي أنتم عليه ، وإنكم لتأتون من الأمر منكراً .

ويروي أن قساً أنشأ بعد ذلك يقول :

في الذاهبين الأوليـ	ن من القرون لنا بصائر
لما رأيت منوارداً	للموت ليس لها مصادر
ورأيت قومي نحوها	تمضي الأكابر والأصاغر
لا يرجع الماضي	ولا من الباقيـن غابر
أيقنت أنني لا محا	له حيث صار القوم صائر

يتصل موضوع الخطبة بالتأمل في الوجود ، والحياة والمجتمع ، ويوجه قس بن ساعدة خطابه إلى الناس كافة ، ويبدأ الخطاب بقوله : اسمعوا وعوا ، وهذا يتفق موضوعياً مع تأثير الخطاب والنصح ، حيث إن تأثيره يبدأ في الوعي ، وقد يمتد بعد ذلك فيؤثر في السلوك . وحيث إن ما قدمه قس يتصل بالوعي ، فإن ربط السمع بالوعي يمثل مبدءاً موضوعياً للخطاب .

والجمل التي تتكون فيها الخطبة قصيرة وحاسمة ، وهي بمثابة مشاهد عقلية وبصرية لشاعر حكيم يرى أن من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آت آت . وهي

حقائق ومسلمات لا ينكرها أحد ، لكن المرء حين يسمعها في سياق تأملي كالذي قدمه قس بن ساعدة تُبْهِدُهُ تلك المسلمات وتدهشه ، وكأنه كان غافلاً عنها .

وهو حين يجيل بصره يقدم لنا مشاهد هي علامات مكانية ووجودية : ليلٌ داجٍ ، ونهارٌ ساج ، وسماءٌ ذات أبراج ، وبحومٌ تزهز ، وبحارٌ تزخر ، وجبالٌ مرساة ، وأرضٌ مُدْحَاة ، وأنهارٌ مُجْزَاة . وهي آيات تدل على وجود الخالق عند كل ذي عقل يعي ، وكل ذي فطرة سليمة خالصة من أدران الجهالة . ولهذا نراه يقول بعد ذلك : إن في السماء لخبيراً ، ويشير بذلك إلى وجود الخالق الحكيم ، وإن في الأرض لخبيراً ، أي لكل ذي بصر بصيرة .

ويكشف استفهامه بعد ذلك عن حيرة ، وعن أنه لم ينتهِ إلى قرار ، ولم يصل إلى المعرفة القاطعة ، على الرغم مما جاء بعد ذلك من قسم على أن الله دينا أفضل من دينهم . فهو يستفهم قائلاً ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون ، أرضوا فأقاموا ، أم تركوا فناموا - ويمثل هذا محاولة لاكتناه الحقائق ، ومعرفة ما وراء الظاهر ، وقد أشرنا إلى الأبيات الخمسة في دراستنا للشاعر والزمان .

ويمثل قوله : لنا بصائر ، وقوله : أيقنت _ محوراً لفظياً ولغوياً لتأملاته ، فالبصيرة تكشف له ، واليقين يصل به _ لكن الكشف والوصول لم يلحقاه بالدين القويم ، وظل كـشأن غيره من حكماء عصره يبحثون عن الحقيقة حتى جاءهم محمد _ صلى الله عليه وسلم _ بالدين الخاتم .

فقس وغيره من الحكماء _ شعراء كانوا أم خطباء _ هم عين جماعتهم على هذه الجماعة ، وهم الذين يمثلون البنية العليا للمجتمع من حيث الوعي والفكر .. وكانت حكمتهم مستمدة من فطرة سليمة حاولوا أن يخلصوها _ نسبياً من قيود الوثنية والجاهلية وما وصلهم من صحف دينية _ وما عرفوه عن ديانة موسى وعيسى ، وما اكتسبوه من تراثهم الشعري والنثري .

ثالثاً : خطبة أكتهم بن صيفي عند كسرى .

قام أكتهم بن صيفي ، فقال :

"إن أفضل الأشياء أعاليها ، وأعلى الرجال ملوكها ، وأفضل الملوك أعمها نفعا ، وخير الأزمنة أخصبها ، وأفضل الخطباء أصدقها . الصدق منجاة ، والكذب مهواة ، والشرُّ لجماعة (١) ، والحزم مركب صعب ، والعجز مركب وطيء . آفة الرأي الهوى ، والعجز مفتاح الفقر ، وخير الأمور الصبر ، حسن الظن ورطة ، وسوء الظن عصمة . إصلاح فساد الرعية خير من إصلاح فساد الراعي ، من فسدت بطانته كان كالفاس بالماء ، شر البلاد بلاد لا أمير لها ، شر الملوك من خافه البريء ، المرء يعجز (٢) لا المحالة (٣) ، أفضل الأولاد البررة ، خير الأعوان من لم يراء بالنصيحة ، أحق الجنود ببلنصر من حسنت سيرته ، يكفيك من الزاد ما بلغك الخل ، حسبك من شرِّ جماعة ، الصمت حكم (٤) وقليل فاعله . البلاغة الإيجاز ، من شدد نَفَرَ ، ومن تراخي تَأَلَّفَ "

فتعجب كسرى من أكتهم ، ثم قال : ويحك (٥) يا أكتهم ما أحكمك وأوثق كلامك ! لولا وضعك كلامك في غير موضعه . قال أكتهم : الصدق ينسب عنك لا الوعيد . قال كسرى : لو لم يكن للعرب غيرك لكفى . قال أكتهم : رب قول أنفذ من صول .

* * *

(١) أي أصلة اللجاجة ، وهي تماحك الخصمين وتماديهما .

(٢) من بابي ضرب وسمع .

(٣) المحالة : الحيلة .

(٤) الحكم : الحكمة (وآتيناه الحكم صبييا) .

(٥) ويح : كلمة رحمة ، (وويل : كلمة عذاب) ، وقيل هما بمعنى واحد .

كان أكثم بن صيفي حكيم قومه ، وكان من الحكماء الذين يضربون الأمثال .
والخطبة التي قالها عند كسرى تمثل ومضات عقلية وفكرية حادة قاطعها يقارع بها
الجهل والصمت ، والكبر والجبروت ، فهو في مواجهة كسرى ملك الفرس الذي يمثل
مع دولته إحدى قوتين تسيطران على العالم .

وقد بدأ بأفضل الأشياء ، ثم أفضل الرجال ، ثم أفضل الملوك ، وجعل أفضلها هو
أعمها نفعاً ثم هو يتحدث عن إصلاح فساد الرعية والراعي ، ويقرر أن إصلاح
فساد الرعية خير من إصلاح فساد الراعي ... ثم يتحدث عن بطانة الملك فيقول : من
فسدت بطانته كان كالغاص بالماء ، ويقرر أن شر الملوك من خافه البريء ، وأن المرء
يعجز لا محالة — .. وأن خير الأعوان من لم يراء بالنصيحة .. وخير الزاد ما بلغك
الحل .. وحسبك من شر سماعه

هذه الحكم — عندما تقال في حضرة ملك الفرس ، من عربي حكيم تعني أن العرب
حين لم يستطيعوا أن يواجهوا كسرى بالجيش وقوة السلاح — واجهوه بالكلمة
والحكمة ، وبالعقل والمنطق .

وقد أدرك الملك أن أكثم بن صيفي يبارز كسرى بالعقل ، ويشرح له صلاح الملك
وفساده ، فقال : ويحك يا أكثم ، ما أحكمك ، وأوثق كلامك ! لولا وضعك كلامك
في غير موضعه .

قال أكثم : الصدق بيني عنك لا الوعيد ..

قال كسرى : لو لم يكن للعرب غيرك لكفى .

قال أكثم : ربّ قول أنفذ من صَوّل.

.....

فهل وضح للمتأمل أن العرب تواجه العجم ، ملك العجم وقائدها ، وحكيم العرب وخطيئها . وتتمحور المواجهة حول محورين كما يلي :

العرب ————— الفرس

الصدق ————— الوعيد .

قول ————— أنفذ من صول.

لو لم يكن للعرب ————— غُيرك ————— لكفى .

الصدق من العربي أقوى من وعيد كسرى وقول صحيح خير من صول لا يقوم على عقل وفرد يمثل شعب يكفي ليواجه ملك .

فقد انتصر أكثم بصدق قوله وحكمته .. وأخذ كسرى بصدق أكثم وعقله ... فكان قول أكثم أنفذ من صول كسرى .

رابعاً : خطبة هاشم بن عبد مناف .

يبحث قريشاً على إكرام زوار بيت الله الحرام .

كان هاشم بن عبد مناف يقوم أول نهار اليوم من ذي الحجة فيسند ظهره إلى الكعبة من تلقاء باها ، فيخطب قريشاً ، فيقول :

"يا معشر قريش ، أنتم سادة العرب ، أحسنها وجوهاً ، وأعظمها أحلاماً ، وأوسطها أنساباً ، وأقربها أرحاماً . يا معشر قريش ، أنتم جيران بيت الله ، أكرمكم بولايته ، وخصكم بجواره ، دون بني إسماعيل ، وحفظ منكم أحسن مد حفظ جارٍ من جاره ، فأكرموا ضيفه وزوّار بيته ، فإنهم يأتونكم شعناً غبراً من كل بلد ، فورب هذه البنيّة ، لو كان لي مال يحمل ذلك لكفيتكموه ، ألا وإني مخرج من طيب مالي وحلاله ، ما لم يُقَطع فيه رحم ، ولم يؤخذ بظلم ، ولم يدخل فيه حرام ، فواضعه ، فمن شاء منكم أن يفعل مثل ذلك فعل ، وأسألكم بحرمته هذه البيت ألا يخرج رجل منكم من ماله ، لكرامة زوّار بيت الله ومعونتهم إلا طيباً ، لم يؤخذ ظلماً ، ولم يُقَطع فيه رحم ، ولم يغتصب" .

خطاب هاشم بن عبد مناف - خطاب تكريم وتكليف ، ونداؤه لهم بـ (يا) يمثل لهذا ، فهي من ناحية أداة نداء تفيد التعظيم إذا كان المقام مقام مدح وفخر ، كما أنّها تفيد نوعاً من الدلالة على بعد المخاطب . والبعد هنا بعد في المقام يتصل بالمهمة التي تشرفوا بها ، وهي خدمة بيت الله ، فلو أنهم أدوها كاملة ما ناشدهم هاشم أن يؤدوها ، وما اتخذ هذه المقدمات العقلية والعرفية والدينية لإقناعهم بها وهو حين يمتدحهم بهذه الصفات يمتدح نفسه ضمناً فهو منهم ومن أشرافهم وهو المقدم فيهم ، وفي القيام بخدمة بيت الله . وتمثل هذه الصفات عناصر السيادة عندهم ، وقوله : أنتم سادة العرب - إجمال ، وما جاء بعد ذلك تبين وتفصيل وتعليل ، فكأن سائلاً سأل حين قال ذلك ،

ولماذا ؟ أو كيف ؟ فكان قوله : أحسنها وجوهاً ، وأعظمها أحلاماً ، وأوسطها أنسلباً ، وأقرها أرحاماً جواباً وبياناً لما أجمل .

ويمثل ذلك مقدمة وتمهيداً لما سيأتي من تكليف .

أما قوله : أنتم جيران بيت الله ، أكرمكم بولايتيه ، وخصكم بجواره ، دون بني إسماعيل ، وحفظ منكم أحسن ما حفظ جار من جاره " فإنه يمثل استكمالاً موضوعياً لعناصر السيادة ، وتخصيصاً يتصل بالتكليف الذي جاء بعد ذلك ، حيث قال : " فآكرموا ضيفه ، وزوار بيته ، فإنهم يأتونكم شعناً غبراً " ثم قال احترازاً واحتراساً من أن يظن أحدهم أنه قادر على أن يقوم بذلك وحده ، أو أنه يكلفهم ليعفي نفسه : " فو رب هذه البنية لو كان لي مال يحمل ذلك ، ثم استدرك قائلاً : ألا وإني مخرج من طيب مالي وحلاله ، ما لم يقطع به رحم ولم يؤخذ بظلم ، ولم يدخل فيه حرام ، فواضعه "

وهذا تنبيه لهم والزام لنفسه في آن واحد .

وهي شروط إسلامية تتصل بالحنيفية _ ملة إبراهيم . وهو حين يطالبهم بمثل ذلك إنما يقوم بأمر كلف به نفسه وفق شروط يعرفها ويلتزم بها ، ووفق ما عرفه من تلك الصحف التي ورثها .

خامساً : خطبة أبي طالب .

في زواج الرسول صلى الله عليه وسلم بالسيدة خديجة .

خطب أبو طالب حين زواج النبي صلى الله عليه وسلم بالسيدة خديجة فقال :

"الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم ، وذرية إسماعيل ، وجعل لنا بلداً حراماً ، وبيتاً محجوباً ، وجعلنا الحكام على الناس ، ثم إن محمد بن عبد الله بن أخي من لا يُوازن به فتى من قريش إلا رجحَ عليه : برأً وفضلاً ، وكرماً وعقلاً ، ومجداً ونبلاً وإن كان في المال قلٌّ ، فإنما المال ظلٌّ زائل ، وعارية مسترجعة ، وله في خديجة بنت خويلد رغبة ، ولها فيه مثل ذلك ، وما أحببتهم من الصُّدَّاق فعليَّ "

يتصل موضوع الخطبة بمحدث يتكرر هو خطبة النساء ، وثبتت الخطبة أن العرب قد تركوا ميراثاً كبيراً من النثر ، ففي كل مناسبة كان سيد القوم يقف خطيباً ، وتبدأ الخطبة بحمد الله ، وهذا نمط إسلامي يتصل بالحنيفية ملة إبراهيم عليه السلام .

وأبو طالب يحمّد الله على أن جعلهم من زرع إبراهيم ، فأبراهيم حين نزل بـواد غير ذي زرع — زرع زرعاً مباركاً هو ذرية إسماعيل — عليه السلام ، ومن نسله كان رسولنا محمد — صلى الله عليه وسلم .

ومفاخر أبي طالب مفاخر دينية ، وهي أيضاً مفاخر قرشية هاشمية ، فإن البلد الحرام للعرب كافة ولقريش خاصة ، وكان لبني هاشم الريادة في حرمة البيت الحرام .

وهو ينتقل من الفخر بقومه إلى الحديث عن ابن أخيه محمد "إن محمد بن عبد الله ابن أخي من لا يُوازن به فتى من قريش إلا رجحَ عليه برأً ، وفضلاً ، وكرماً ، وعقلاً ومجداً ، ونبلاً " وقد جاء تميز الرجحان تبيناً وتعليلاً لهذا الرجحان .

وقوله : إن كان في المال قلٌّ ، فإنما المال ظلٌّ زائل ، وعارية مسترجعة "

تقرير الحقيقة ، وهي أن محمداً كان فقيراً ، ورد على من قد يشكك في عدم رجحان محمد لفقره . وقوله : "وله في خديجة بنت خويلد رغبة ، ولها مثل ذلك " يكشف عن أن المرأة كان لها رأي معلن في الزوج ، وقبل إن السيب خاصة كان لها مثل هذا الرأي .

وقوله " وما أحببتكم من الصداق فعلي "

يتصل بما سبق تقريره من أن محمداً قليل المال ، وقوله "فعلي" يكشف عن التزامه ، وعن أن مُقَدِّمَ المهر هو ، فلا يترددوا إذا طلبوا كثيراً ، ولا يغفلوا في طلبهم _ ما دام محمد لن يتحمل الصداق .

النوع الثالث : الوصايا .

سبق أن قدمنا تعريفاً للوصايا في الشعر ، وقد ورد في النثر جملة من الوصايا ومن أصحابها : أوس بن حارثة ، وذو الإصبع العدواني ، وعمرو بن كلثوم ، والحارث بن كعب ، وعامر بن الظرب العدواني ، وزهير بن جناب ، والنعمان بن ثواب العبدي ، وقيس بن زهير ، وحصن بن حذيفة الفزاري ، وأكثم بن صيفي .

ومن النساء ، الجمانة بنت قيس بن زهير ، وأميمة بنت الحارث .
واللافت للنظر أنه مع كثرة الأسماء — فإن ما تركوه جميعاً قليل جداً بالنسبة لما تركه الشعراء من شعر .

ولا شك أن ما ضاع من النثر أكثر مما ضاع من الشعر .

أولاً : نموذج من وصايا الحكيم لقومه .

وصية حصن بن حذيفة .

أوصى حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري بني بدر فقال:

"اسمعوا مني ما أوصيكم به : لا يتكلَّ آخِرُكُمْ على أولكم ، فإنما يدرك الآخر ما أدركه الأول ، وألْكحُوا الكَفءَ الغريبَ ، فإنه عِزٌّ حادثٌ ، وإذا حضركم أمران ، فخذوا بخيرهما صدرًا^(١) ، فإنَّ كلَّ موردٍ مغروف ، واصحبوا قومكم بأجل أخلاقكم ، ولا تخالفوا فيما اجتمعوا عليه ، فإن الخلاف يُزري بالرئيس المطاع ، وإذا حادثتم فَارَبُّعُوا^(٢) ، ثم قولوا الصدق ، فإنه لا خير في الكذب ، وصونوا الخيل فإنما حصون الرجال ، وأطيلوا الرماحَ فإنما قرون الخيل ، وأعزوا الكبيرَ بالكبر ، فإني بذلك كنت أغلب الناس ، ولا تغزوا إلا بالعيون^(٣) ، ولا تسرحوا حتى تأمنوا الصباح^(٤) ، وأعطوا على حسب المال ، وأعجلوا الضيفَ بالقرى^(٥) ، فإن خيرَه أعجله ، واتقوا فضيحات البغي ، وقللت المزاخ ، ولا تجيروا على الملوك ، فإن أيديهم أطول من أيديكم " .

تقوم بنية الوصية على الأمر والنهي وعلى التعليل لكل طلب في الغالب ، ويشبه التعليل ما يُسمى بالاحتجاج النظري .

(١) الصدر : الرجوع .

(٢) ربع : كمنع انتظار وتحبس ، وربع الحبل : فتلة من أربع طاقات والمعنى إذا حادثتم فتأنوا وتمهلوا ، أو فأحكموا القول .

(٣) العيون : جمع عين ، وهي خيار كل شيء .

(٤) الصباح : الغارة : أي ولا تسرحوا مقاتلكم حتى تأمنوا الغارة .

(٥) قري الضيف بقريه قرى : أحسن إليه ، والقرى أيضاً ما قوى به الضيف .

فقوله : "لا يتكل آخركم على أولكم" اقترن بعلّة ذلك وهو : "فإنّما يدرك الآخر ما أدركه الأول"

وفي الكلام ما يمكن أن يكون شرطاً مضمناً وهو : إذا جد الآخر لم يتكل -تحقق له ما يريد ؛ لأن الانتهاء عن الاتكال شرط ضمني لتحقيق الغاية .

والطلب الثاني يبدو أنه يتجاوز العرف الجاهلي الذي لا يقبل أصحابه تزويج بنات القبيلة من الغريب ، لذا فإن .

قوله : "وانكحوا الكفاء الغريب ، فإنه عزّ حادث" يمثل نوعاً من كسر الحواجز القبلية الضيقة ، وإقامة علاقات أكثر إنسانية ، وقد قيد الغريب بالكفاء ، فالمعنى : أنكحوا الغريب الكفاء ، وقوله : فإنه عزّ حادث تعليل للطلب ، فالمصاهرة كانت وسيلة من وسائل التآلف بين القبائل . وقديماً قال عبيد بن الأبرص : [د/١٣]

أفْلَحَ بِأَرْضٍ إِذَا كُنْتَ هَا وَلَا تُقَلُّ إِثْنِي غَرِيبُ
قَدْ يُوصِلُ النَّازِحَ النَّائِي وَيَقْطَعُ ذُو الْهَمَةِ الْقَرِيبُ

وقوله : "وإذا حضركم أمران فخذوا بخيرهما صدراً ، فإن كلّ مورد مغروف يلتقي وقول عبد قيس بن خفاف :

وَإِذَا تَشَاخَرَا فِي فُؤَادِكَ مَرَّةً أَمْرَانِ فَاعْمِدْ لِأَعْفَرِ الْأَجْمَلِ

وقوله : فإن كلّ مورد مغروف ، أي مأخوذ ما فيه ، فإن كان المورد طيباً كان المغروف منه طيباً : وقوله :

"واصحبوا قومكم بأجل الأخلاق" دعوة حكيمة للتخلي بالخلق الحسن ، وترك الجهالة . ثم دعاهم إلى الوحدة وعدم المخالفة فيما اجتمعوا عليه لأن المخالفة ترزي

بالرئيس المطاع . ثم يوصيهم بالتأني في الحديث ، وقول الصدق ، فإنه لا خير في الكذب.

وقوله : "وصونوا الخيل فإنها حصون الرجال" يلتقي وقول عبيد بن الأبرص

مالنا فيها حصون غير ما الـ مُقَرَّبَات الجرد تُرَدِّي بالرجال

ثم يوصي بأن يصلوا الرِّمَاح فلأنها قرون الخيل ، وهو تشبيه جميل يمثل لنا الرماح قرونًا للخيل ، فكأن الخيل بالرماح تشبه الرعول والأياثل ذات القرون التي تدافع بها عن نفسها .

ويوصيهم أن يعزوا الكبير بالكبر فإنه كان يغلب الرجال بهذا .

وقوله : "ولا تغزوا إلا بالعيون" يحتمل وجهين : الأول : أنه لا تغزوا إلا بخيار حيلكم وفرسانكم وأسلحتكم .

والثاني : لا تغزوا قوماً إلا معتمدين على العيون التي تتعرف لكم ، وتأني بالأخبار .

ثم يوصيهم بالخذر ، وأن يظلوا مستعدين دائماً ، ولا يسرحوا فرسانهم إلا إذا أمنوا الغارة . وأن يعطوا على حسب المال وأن يعجلوا قرى الضيف فإن خير القرى أعجله ، وأن يتقوا فضيحات البغي ، وفلتات المزاح ، وأن لا يجيروا على الملوك فإن أيدي الملوك أطول من أيديهم .

وتقدم الوصية الإطار النظري والموضوعي للقبيلة العربية ، في علاقاتها الداخلية ، وعلاقاتها مع غيرها من القبائل داخل العشيرة ، وفي استعدادها لأي خطر يهددها .

وهكذا نجد في النثر الجاهلي ما يمكن أن نطلق عليه دستور القبيلة ، بوصفها وحدة اجتماعية من وحدات المجتمع العربي في الجزيرة العربية قبل الإسلام .

ثانياً : نماذج من وصايا الحكيم لولده .

وصية ذي الأصبع العدواني لابنه أسيد .

لما احتضِرَ ذو الأصبع دعا ابنه أسيداً ، فقال له : يا بني إن أباك قد فنى وهو حي ، وعاش حتى سئم العيش ، وإني موصيك بما إن حفظته بَلَّغْتَ في قومك ما بلغته ، فاحفظ عني : ألنَّ جانبك لقومك يحبوك ، وتواضع لهم يرفعوك ، وابسط لهم وجهك يطيعوك ، ولا تستأثر عليهم بشيء يسودوك ، وأكرم صغارهم كما تكرم كبارهم ، يكرمك كبارهم ، ويكبر على مودتك صغارهم ، واسمح بمالك ، وآخِمْ حريمك ، وأعزَّزْ جارك ، وأعِزَّ من استعان بك ، وأكرم ضيفك ، وأسرع النهضة في الصريخ ، فإن لك أجلاً لا يعدوك ، وصُنْ وجهك عن مسألة أحد شيئاً ، فبذلك يتمُّ سُوْدُوك .

* * *

قدَّم ذو الإصبع العدواني لوصيته بتقرير أنَّه قد عاش حتى فنى على الرغم من بقائه حياً ، وأنه سئم العيش .. ويطلب من ابنه أسيد أن يحفظ وصيته حتى يبلغ المبلغ الذي وصله هو في قومه من الرئاسة والسيادة .

وبدأ بأربع جمل تتكون ثلاثة منها من أمر وجوابه ، والرابعة من هُي وجوابه ، ونهايات الجمل مسجوعة كما يلي :-

ألنَّ جانبك لقومك _____ يحبوك.

وتواضع لهم _____ يرفعوك.

وابسط لهم وجهك _____ يطيعوك .

ولا تستأثر عليهم بشيء ————— يُسَوِّدُوك .

ثم جاء بجملة كبيرة مركبة من طلب وجواب ، كما يلي .

أكرم صغارهم ————— كما تكرم كبارهم .

يكرمك كبارهم ————— ويكبرُ على مودتك صغارهم .

وتتناظر كل جملة مع جملة أخرى وتمثل جواباً لها .

أكرم كبارهم ————— يكبرُ على مودتك صغارهم .

أكرم صغارهم ————— يكرمك كبارهم .

كما تكرم كبارهم (أي مثلما) يكرمك كبارهم .

ومعطيات التركيب كثيرة - وهي تكشف عن أن فناء جسم ذي الإصبع لم ينهب بعقله وحسن صياغته للكلام . وإذا كان جواب الطلب يمثل تعليلاً للطلب في أول الوصية ، فإن ذا الإصبع اكتفى في آخرها بالتعليل ، وبدأ يوجه النصائح من خلال الأمر الذي يتصل بطلب الإسراع في لمحة المستغيث ، فإن له أجلاً لا يعدوه . ثم أمره بأن يصون وجهه عن مسألة أحدٍ شيئاً فبذلك يتم سؤدده .

وهكذا نرى السيادة تورث ، وأن لها أسسها وشروطها التي تحدثنا عنها في دراستنا للزعامة .

ثالثاً : نموذج من وصايا الأم لابنتها .

وصيةُ أمانة بنت الحارث لابنتها أم إياس .

فَلَمَّا حُمِلَتْ إِلَى زَوْجِهَا قَالَتْ لَهَا أُمُّهَا أَمَانَةُ بِنْتُ الْحَارِثِ :

"أي بنيّة : إن الوصية لو تُرِكَتْ لفضل أدبٍ ، تُرِكَتْ لذلك منك ، لكنها تذكرة للغافل ، ومعونة للعاقل ، ولو أن امرأة استغنت عن الزوج لَغَنَى أبويها ، وشدة حاجتهما إليها ، كنت أغنى الناس عنه ، ولكن النساء للرجال خُلِقْنَ ، وهن خُلِقَ الرجال .

أي بنيّة : إنك فارقت الجو الذي منه خرجت ، وخلفت العُش الذي فيه درجت ، إلى وكبر لم تعرفه ، وقرين لم تألفه ، فأصبح بملكه (١) عليك رقيباً ومليكاً ، فكويني له أمة يكن لك عبداً وشيكاً (٢) . يا بنيّة : اهلمي عني عشر خصال تكن لك ذخراً وذكرأ ، الصلابة بالقناعة ، والمعاشرة بحسن السمع والطاعة ، والتعهد لموقع عينه ، والتفقد لموضع أنفه ، فلا تقع عينه منك على قبيح ، ولا يشم منك إلا أطيّب ريح ، والكحل أحسن الحُسن ، والماء أطيب الطيب المفقود ، والتعهد لوقت طعامه ، والهدوء عنه عند منامه ، فإن حرارة الجوع ملهبة ، وتنغيص النوم مغصبة ، والاحتفاظ ببيته وماله ، والإرعاء على نفسه وحشمه وعياله ، فإن الاحتفاظ بالمال حسن التقدير ، والإرعاء على العيال والحشم جميل حسن التدبير ، ولا تفشي له سرأ ، ولا

(١) أملكه إياها : زوجة فملكها ملكاً ، مثلث الميم .

(٢) الوشيك ، السريع : أي يكن عبداً سريع الإجابة .

تعصي له أمراً ، فإلك إن أفشيت سره ، لم تأمني غدره ، وإن عصيت أمره ، أو غرت صدره ، ثم اتقي من ذلك الفرح إن كان ثرجاً ، والاكتئاب عنده إن كان قرحاً ، فإن الخصلة الأولى من التقصير ، والثانية من التكدير ، وكوني أشد ما تكونين له إعظاماً ، يكن أشد ما يكون لك إكراماً ، وأشد ما تكونين له موافقةً ، يكن أطول ما تكونين له مُرافقةً ، واعلمي أنك لا تصلين إلى ما تحبين ، حتى تؤثري رضاه على رضاك ، وهواه على هواك فيما أحببت وكرهت ، والله يخيّر لك "

(جمع الأمثال ١٤٣:٢ ، والعقد القريد

(٢٢٣:٣

تُعد هذه الوصية . من وجهة نظر موضوعية أجود وصية من أم لايتها عرفها الأدب العربي .

"أي بنية " أي : أداة نداء للقريب ، ونداء الأقرب - أن ينادي بغير أداة نداء ، فهي تفيد القرب مع الحب والاهتمام ، وبنية : تصغير ابنة ، وهو تصغير يفيد التمليح ، فالأم محبة لابنتها ، معجبة بها ، تراها لم تزل بنية ، رغم أنها في طريقها لزوجها .

"إن الوصية لو تركت لفضل أدب ، تُركت لذلك منك ، ولكنها تذكرة للغافل ، ومعونة للعاقل "

الأم حريصة على أن تنفي أي شبهة تتصل بتوصيتها لابنتها ، فإن الوصية لو تركت لفضل أدب عند الموصي ، لترك لذلك من ابنتها ، ومعنى ذلك أنها تصفها ضمناً بالأدب الذي يغنيها عن الوصية .

وهذا استدراك ، واحتراز ، واحتراس من الأم ، وهو يمثل ردّاً على سؤال متضمن في الكلام عن السبب الذي جعلها توصي ابنتها - رغم ذلك .

وقد أفادت لو أن الوصية لا تترك لهذا السبب ، ولذا فإنها لم تترك من الابنة ..

وقد جاء في المثل : " إِنَّ الْمَوْصِينَ بَثُو سَهْوَان ، وقال بعضهم في شرحه : إنما يحتاج إلى الوصية من يسهو ويغفل ، فأما أنتَ فَغَيْرَ محتاج إليها ، لأنك لا تسهو .

"ولو أن امرأة استغنت عن الزوج ، لغنى أبويها ، وشدة حاجتهما إليها _ كنت أغنى الناس عنه ، ولكن النساء للرجال خلقن ، ولهن خُلِقَ الرجال ."

يتفق البناء اللغوي في هذه الجملة الطويلة مع الجملة السابقة إلى حد كبير .

ولو تأملنا مُعطىً من معطيات التركيب السابق لاتضح لنا الدلالة بصورة أكبر .
فمن الممكن أن نقول :

لو استغنت امرأة عن الزوج _ استغنت عنه .

فقد خلا هذا التركيب من سبب استغناء المرأة عن الرجل فيما يتصل بهذا المقام ، وهو غنى أبويها وشدة حاجتهما إليها . ويمثل هذا التعليل استقصاء للأسباب التي يمكن أن تغني الفتاة التي تعيش في بيت من بيوت السادة عن الزواج .

والاستدراك يمثل تعليلاً موضوعياً وعرفياً للزواج ، فإن النساء للرجال خُلِقْنَ ، ولهن خُلِقَ الرجال .

" أي بنية : إنك فارقت الجو الذي منه خرجت ، وخلفت العش الذي فيه درجت ، إلى وكر لم تعرفه ، وقرين لم تألفه ، فأصبح بملكه عليك رقيقاً ومليكاً ، فكوني له أمةً يكن لك عبداً وشيكاً ."

تعي الأم أن ابنتها تفارق المنزل الذي فيه تربت ، والجو الذي ألفته ، إلى بيت لم تعرفه ، وقرين لم تألفه ، وقد أصبح هذا القرين بزواجه منها رقيقاً عليها ومليكاً ، ولهذا فإن عليها أن تكون له أمةً مطيعة راضية محبة ، حتى يكون لها مثل ذلك ، فإن العشرة الطيبة ، تكسر الحواجز بين الزوجين ، فيصبح هذا الرقيب لزوجته عبداً يليها كل ما تريد ، إذا هي أطاعته وأحبته ، ورضيت بعشها الجديد وأرضته .

"يا بنية : احملي عني عشر خصال تكن لكى ذخراً وذكراً ، الصلحة بالقناعة ،
والمعاشرة بحسن السمع والطاعة ، والتعهد لموقع عينه ، والتفقد لموضع أنفه ، فلا تقع
عينه منك على قبيح ، ولا يشم منك إلا أطيب ريح ، والكحل أحسن الحسن ، والماء
أطيب الطيب المفقود "

تنادي الأم ابنتها — (يا) ، وهي أداة لنداء البعيد ، وتفيد التعظيم في مقام القرب ،
ويكشف هذا أيضاً عن إحساس الأم بأن ابنتها قد أصبحت في موضع البعيد عنها ، على
الرغم من هذا القرب المكاني ، فهي في طريقها إلى عش الزوجية ، وانتقالها قد صار
حقيقة.

أما الخصال العشرة فقد لخصتها تلخيصاً يتفق والمقام الذي تحدث فيه ، فإن ابنتها
توشك أن ترحل ، كما أنها ذات علم وأدب ، ولهذا فإن ما قل ودل من الحديث أوقع
معها . وبدأت بالصلحة بالقناعة ، والمعاشرة بحسن السمع والطاعة ، وتلك خصال
الزوجة الصالحة فالقناعة وحسن السمع والطاعة أساس لكل حياة زوجية سعيدة .

ثم انتقلت إلى ما يتصل بالمرأة وعالمها الخاص فطلبت منها أن تكون في أحسن هيئة
وأطيب رائحة ، وأن تزين عينيها بالكحل وأن تكون أنظف ما تكون المرأة .

ولم تعلق الأم للنظافة ، لأن ضرورتها ضرورتها معروفة ، وتمثل باقي النصائح
والوصايا بانيات مهمة للحياة الزوجية الرشيدة ، وللبيت السعيد ، وكذلك للعلاقة
الصحيحة بين الزوج وزوجته . والمعاني واضحة وظاهرة ، وهذا يكشف عن أن الأدب
الجاهلي حين يتناول قضايا إنسانية يكون أسهل وأوضح ، سواء من حيث الألفاظ أو
التراكيب .

النوع الرابع : سجع الكهان.

" السجع تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد في الآخر ، والتواطؤ :
التوافق ، وقد يطلق على الكلام المسجّع ، ويجوز أن تسمى الفقرة بتمامها سجعة ،
تسمية لكل باسم جزئه " (١)

وسجع الكهان هو ما وصلنا من نثر مسجوع في شكل قطع ، أو أقوال منسوبة
لكهان الجاهلية .

وكهان الجاهلية طائفة من الكهان الذين عاشوا في العصر الجاهلي ، وكانوا يقومون
على خدمة أصنامها ، وزعموا أن هذه الطائفة تتصل بالجن ، وتستطيع أن تعرف
الأسرار .

وقد كان عرب الجاهلية يعطون كهنتهم نوعاً من القداسة ، كما أنهم كانوا يلجئون
إليهم في بعض المواقف التي تتصل بمعرفة الغيب ، أو في منافعهم .

(١) كشف اصطلاحات الفنون _ سجع .

كاهن بني الحارث بن كعب يحذرهم غزو بني تميم .

كان بنو تميم قد أغاروا على لطيمة ^(١) لكسرى ، فيها مسك و عنبر وجوهر كثير ، فأوقع كسرى بهم ، وقتل المقاتلة ، وبقيت أموالهم وذراريهم في مساكنهم لا مانع ، لها وبلغ ذلك بني الحارث بن كعب من مدحج ، فمشى بعضهم إلى بعض ، وقالوا اغتنموا بني تميم ، فاجتمعت بني الحارث وأحلافها من زيد وحزم بن رثان في عسكر عظيم ، وساروا يريدون بني تميم ، فحذرهم كاهن كان مع الحارث واسمه سلمة بن المغفل ، وقال :

"إنكم تسرون أعقاباً ^(٢) ، وتغزون أحباباً ، سعداً ورباباً ، وتردون مياهاً جباباً ، فتلقون عليها ضرباً ، وتكون غنيمتكم تراباً ^(٣) ، فأطيعوا أمري ولا تغزوا تميماً " ولكنهم خالفوه وقاتلوا بني تميم ، فهزموا هزيمة نكراء .

(تاريخ الكامل لابن الأثير ١ : ٢٢٧ ، والأغانى ١٥ : ٧٠)

ويقوم الأسلوب على السجع ، وهو ظاهر التكلف ، وإذا صدقت نصيحته فهي من قبيل معرفة الكاهن بقوة الفريقين لا معرفته بالغيب .

(١) اللطيمة : العير تحمل الطيب ويز التجار .

(٢) أي يسرو بعضهم عقب بعض ، فربما في إثر فريق .

(٣) الجباب والأجباب جمع جب : وهو البئر الكثيرة الماء البعيدة القعر

النوع الخامس : الرسائل .

" الرسالة هي الكلام الذي أرسل إلى الغير . وخصصت في اصطلاح العلماء بالكلام المشتغل على قواعد علمية . والفرق بينها وبين الكتاب على ما هو المشهور إنما هو بحسب الكمال والنقصان ، فالكتاب هو الكامل في الفن ، والرسالة غير الكامل فيه ."

(١)

والكتاب في الأصل اسم للصحيفة مع المكتوب فيه ، وفي قوله تعالى : "يسألك أهل الكتاب أن تنزل عليهم كتاباً من السماء" فإنه يعني صحيفة فيها كتابة " (٢)

وقد ورد الكتاب بمعنى الرسالة في قوله تعالى :

"اذْهَبْ بِكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهِ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانْظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ . قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُوْءُ إِنِّي أَتَّبِعُ إِلَيْكُمْ كِتَابٌ كَرِيمٌ " [النمل ٢٨ ، ٢٩]

(١) معجم اصطلاحات الفنون _ الرسالة .

(٢) المفردات للأصبهاني _ الكاف .

كتاب النعمان بن المنذر لكسرى .

وروى صاحب العقد الفريد أن النعمان بن المنذر قديم على كسرى ، وعنده وفود الروم والهند والصين ، فذكروا من ملوكهم وبلادهم ، فافتخر النعمان بالعرب وفضلهم على جميع الأمم ، لا يستثنى فارس ولا غيرها ، فأنبرى كسرى يعدد مآثر الأمم ومفاخرها ، ثم تنقص العرب ، وهجن أمرهم وامتهنهم ، فرد عليه النعمان مُفنداً قوله ، مباهاياً بمناقب العرب ومحاسنها .

فلما رجع إلى الحيرة ، وفي نفسه ما فيها مما سمع من كسرى ، بعث إلى بعض وجوه العرب ، فاقتص عليهم مقالات كسرى ، وما رد عليه ، وقال لهم : الرأي أن تسيروا بجماعتكم أيها الرُّهطُ ، وتنطلقوا إلى كسرى ، فإذا دخلتم نطق كل رجل منكم بما حَضَرَه ليعلم أن العرب على غير ما ظن أو حدثته نفسه ، ثم جهزهم وكتب معهم كتاباً وهو :

" أما بعد ، فإن الملك ألقى إلي من أمر العرب ما قد علم ، وأجثته بما قد فهم ، مما أحببت أن يكون منه على عِلْم ، ولا يتلجلج في نفسه أن أمة من الأمم التي احتجزت دونه بمملكته ، وحت ما يليها بفضل قوتها ، تبلغها في شيء من الأمور التي يتعزز بها ذوي الحزم والقوة والتدبير والمكيدة ، وقد أوفدتُ أيها الملك رهطاً من العرب ، لهم فضل في أحسابهم وأنسابهم وعقولهم وآدابهم ، فليسمع الملك ، وليحْمِضَ

عن جفاء إن ظهر من منطقتهم ، وليُكرمني بإكرامهم وتعجيل سراحهم ، وقد نسبتهم
في أسفل كتابي هذا إلى عشائريهم "

(العقد الفريد ١ : ١٠٣)

وتتسم الرسالة بالإيجاز والسهولة ، والبعد عن التكلف ، فهي تتصل موضوعياً
ببؤادير ظهور العرب ، وارتفاع شأنهم ، وإحساسهم بأنهم أمة لها قدرها وقوتها ،
إلى أن ظهر الإسلام ، فانطلقوا يحملون النور الذي أنزله الله على محمد بن عبد الله إلى
جميع بقاع الأرض .

وتبدأ الرسالة بقوله : أما بعد ، كما تبدأ الخطبة ، وهو تقليد في موروث .

وتتسم الرسالة بالدقة والترتيب المنطقي ، والتلميح ، كما تكشف عن ثقة صاحب
الرسالة بنفسه ، وبمن وجه إليه الرسالة .

ويختتم الرسالة يكشف عن إحساس بالمكانة المميزة للنعمان عند كسرى ، حيث
طلب أن يكرم الوفود إكراماً له .

النوع السادس: وصف المرأة .

أولاً : كتاب المنذر الأكبر إلى أنو شروان .

روى أن المنذر الأكبر أهدى إلى أنو شيروان جارية ، كان أصابها إذ أغار على الحارث الأكبر بن أبي شَمير الغسَّاني ، فكتب إلى أنو شروان بصفتها ، فقال :

"إني قد وجهتُ إلى الملك جارية معتدلة الخلق ، نقية اللون والشعر ، بيضاء قمراء ، وطفاء كحلاء ، دَعْجاء حَوَراء عَيْناء ، قَنَواء شماء ، بَرَجَاء زَجَّاء ، أسيلة الخلد ، شهية المُقَبَّل ، جَنَلَة الشعر ، عظيمة الهامة ، بعيدة مَهْوَى القُرْط ، عَيْطاء عريضة

الشعر: الأسنان . ووجه أقر : مشبه بالقمر . وقال ابن قتيبة "الأقمر : الأبيض الشديد البياض والأنثى قمراء " . ووظفاء : وصف من الوطف بالتحريك ، وهو كثرة شعر الحاجبين والعينين والأشفار مع استرخاء وطول . وكحلاء : وصف من الكحل بالتحريك ، وهو سواد يعلو الجفون خلقه . والدعج بالتحريك والدعجة بالضم : شدة سواد العين مع سعتها . والخور بالتحريك : شدة سواد المقلة في شدة بياضها في شدة بياض الجسد . والعين بالتحريك ، والعينة بالكسر : عظم سواد العين في سعة . وقنا الأنف : ارتفاع أعلاه ، واحد يداب وسطه ، وسبوغ طرفه ، وهو أقنى ، وهي قنواء . والشمم بالتحريك : ارتفاع قصبه الأنف وحسنها واستواء أعلاها وانتصاب الأرنبة ، وهو أشم ، وهي شماء . والرج بالتحريك : تباعد ما بين

الصدر ، كاعِبَ الثَّدي ، ضخمة مُشَاشِ المَنكَب والعَضُد ، حسنة
المِعصَم ، لطيفة الكَف ، سِبْطَة البَنان ، ضامرة البطن ،
خميصة الخَصَر ، غرثَى الوِشاح ، رَدَاحَ الأقبال ، رابية الكَفَل ، لَفَاءُ
الفَخْذَين ، رِياَ الرُّوَادِف ، ضخمة الماكَمَتَين ، عظيمة الركبة ، مُفَعِّمة الساق ، مُشْبَعَة
الخلخال ، لطيفة الكعب والقدم ، قُطُوفَ المشي ، مِكْسَال الضُّحَى ، بَضْءَة

الحاجبين ، وقبل هو سعة العين في شدة بياض صاحبها ، وقيل سعة بياض العين وعظم المقلة
وحسن الحدقة ، وقيل أن يكون بياض العين محدقاً بالسواد كله . والزجج بالتحريك دقة
الحاجبين في طول .

الخلد الأسيل : الطويل المسترسل ؛ وفعله ككرم . وفي الطبري وابن الأثير . "شهوة القد" محل قوله
"شهوة للمقبل" والشعر الجثل : الكثير الملتف ، وفعله كسمع وكرم ، والهامة : الرأس .

بعيدة مهوى القرط : كناية عن طول العنق ، قال الشاعر

أكلت دما إن لم أرعك بضرة بعيدة مهوى القرط طيبة النشر

والعيط محرّكة : طول العنق والعنط أيضاً محرّكة : طول العنق وحسنه ، أو الطول عامة . وكعب
الثدي كضرب ونصر : هُد . والمشاش جمع مشاشة : وهي ما أشرف من عظم المنكب . والمعصم :
موضع السوار (أو اليد) وسبطة : طويلة . وفي الطبري وابن الأثير "لطيفة طي البطن" بدل قوله
"ضامرة البطن" . وحميصه : ضامرة .

الغرث بالتحريك : الجوع ، وهو غرثان وهي غرثى . والوشاح بالضم والكسر أدم عريض يرصع
بالجوهر تشده المرأة بين عاتقها وكشحيها ، ويقولون امرأة غرثى الوشاح : أي حميصه البطن
دقيقة الخصر ، ووشاح غرثان : لا يملؤه الخصر ، فكأنه غرثان . وامرأة رداح : عجزاء ، ثقيلة
الأوراك ، تامة الخلق . والأقبال بالفتح : ما استقبلك من مشرف ، جمع قبل بالتحريك . والمعنى
: أنها رابية الوركين مشرفتهما ، أو هو الإقبال بالكسر : أي تمتلئ ما تقبل به من ساقها .
وروكيها . وفي الطبري وابن الأثير "رداح القبل" والكفل : العجز واللفاء : الضخمة الفخذين .
وريا : ممتلئة ، مؤنث ريان . والردف بالكسر : الكفل والعجز ، وخص بعضهم به عجيزة المرأة
، والجمع أرداف ، والروادف : الأعجاز ، قال ابن سيده : ولا أدري أهو جمع ردف نادر أم هو

الْمُتَجَرِّدُ ، سموعاً للسيد ، ليست بخنساء ولا سَفْعَاء ، رقيقة الأنف ، عزيزة النفس ، لم تُغْلَدْ في بؤسٍ ، حَيَّةٌ حصينة رزينة ، حليلة ركنية ، كريمة الحال ، تقتصر على نسب أبيها دون فصيلتها ، وتستغني بفصيلتها دون جماع قبيلتها قد أحكمتها الأمور في الأدب ، فرأيها رأيُ أهل الشرف ، وعَمَلُها عملُ أهل الحاجة ، صَناع الكفَّين ، قطيعة اللسان ، رهوة الصوت ساكنته ، تزين الوَلِيَّ ، وتُشِين العدو ، إن أردتها اشتَهَتْ ، وإن تركتها انتهتْ ، تُحْمَلُ عيناها ، وتُحْمَرُ وَجنتاهما ، وتُدَبِّبُ شفتاهما ، وتُبَادِرُك الوُتْبَةُ إذا قمتَ ، ولا تجلس إلا بأمرِك إذا جلست .

جمع رادفة . والمأكمة وتكسر كافه : لحمه على رأس الورك . ومفعمة : ممتلئة . وأراد بالخلخال المخلخل : أي موضعه من الساق .

القطوف من الدواب: المتقارب الخطو البطيء ، وقد يستعمل في الإنسان ، وفعله كضرب ومكسال الضحى : كناية عن التمتع ، وهو كقول امرئ القيس "نوم الضحى لم تنتطق عن تفضل" والبضة : الرخصة الجسد الرقيقة الجلد الممتلئة . والمتجرد إن كسرت راؤه ، فهو الجسم : أي الجسم المتجرد ، وإن فتحت فهو مصدر ميمي : أي بضة عند التجرد . الخنس بالتحريك : تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع قليل في الأرنبة ، وهو أخنس وهي خنساء . والسفع بالتحريك ، والسفعة بالضم : في الوجه سواد في خدي المرأة الشاحبة ، وفي الطيري وابن الأثير : " ذليلة الأنف ، عزيزة النفر " وعليه ، فمعنى ذليلة الأنف أنها طيبة سلسة القيادة . الحصينة : العفيفة . والركينة : الرزينة . امرأة صناع اليدين : ماهرة حاذقة . وقطيعة : مقطوعة ، والمعنى أنها تكف لسانها ، ليست بكثرة الكلام ولا ببلذية .

الرهو : الساكن ، والرهو : المكان المنخفض (والمرتفع أيضاً) والمعنى : ساكنة الصوت منخفضة وفي الطيري وابن الأثير : "تزين البيت" محل قوله "تزين الولي".

يقوم الأسلوب على السهولة والوضوح ، والكنائيات التي تعارف عليها الجاهليون ، ولا نجد التزاماً للسمع ، وإن كنا نجد المنذرَ يعتمد على التجنيس الصوتي في تشكيل الرسالة ، بحيث يشعر القارئ أن هناك إيقاعاً صوتياً ينتظم الرسالة ، وهو إيقاع لا يقوم على التزام الكاتب بنوع من أنواع البديع ، فهناك مواضع قليلة مسجوعة ، وما عدا ذلك ، استخدم الكاتب الجناس بأنواعه .

أما من حيث المحتوى فقد تضمنت الرسالة وصفاً للمرأة ، ويمثل هذا الوصف جماع ما اتفق عليه الجاهليون من أوصاف للمرأة الجميلة ، وهو أقرب إلى يكون حلاً للمعقود ، أو نثراً للمنظوم من الشعر ، فقد جمعت الرسالة صفات المرأة الجسمية في إطار المنظور الجاهلي الذي نجده عند شعراء ذلك العصر .

لكن الذي أضافته الرسالة هو تلك الخصال والأخلاق ، حيث يصفها بأنها سموع للسيد ، عزيزة النفس ، لم تُعَدَّ في بؤس ، حية ، حصينة ، رزينة ، حليلة ، ركنية ، كريمة الخصال ، تعتر بنسب أبيها ، ثم فصيلتها ، ثم قبيلتها . قد أحكمتها الأمور في الأدب ، شريفة الرأي ، ماهرة حاذقة ، تكف لسانها ، خفيضة الصوت ، تزين وليها ، وتشين عدوها ، إن أرادها البعل اشتتهت ، وإن تركها انتهت ، حية خجول تقف إذا وقف زوجها احتراماً ، ولا تجلس إلا إذا جلس .

وهي صفات الزوجة الصالحة التي تتخلق بأخلاق النساء الفضليات .

ويلفت نظرنا أن كل صفة من صفات المرأة الجسدية تمثل بانية من بانيات المعجم الشعري لنموذج المرأة في الشعر الجاهلي .

ثانياً : حديث بعض مقاول حمير مع ابنه .

قال : أخبرني يا عمرو أي النساء أحبُّ إليك ؟ قال : الهِرْكَوْلَةُ اللِّفَاءُ ، المنْكُورَةُ الجِيْدَاءُ ، ، التي يَشْفِي السَّقِيمَ كَلَامُهَا ، وَيُبْرِئِ الرَّصِبَ لِمَامُهَا ، التي إن أَحْسَنْتَ إِلَيْهَا شَكَرَتْ ، وإن أَسَأْتَ إِلَيْهَا صَبَرَتْ ، وإن اسْتَعْتَبَهَا أُعْتَبَتْ ، الفاترة الطَّرْفِ ، الطَّفْلَةُ الكَفِ ، العَمِيْمَةُ الرَّذْفِ . قال : ما تقول يا ربيعة ؟ قال : نَعَتْ فَأَحْسَنَ ! وغيرها أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْهَا . قال : ومن هي ؟ قال : " الْفَتَّانَةُ الْعَيْنِينَ ، الْأَسِيلَةُ الْخَدَيْنِ ، الْكَاعِبُ الْغَدِيْنِ ، الرَّدَّاحُ الْوَرَكَيْنِ ، الشَّاكِرَةُ لِلْقَلِيلِ ، الْمُسَاعِدَةُ لِلْحَلِيلِ ، الرَّخِيْمَةُ الْكَلَامِ ، الْجَمَاءُ الْعِظَامِ ، الْكَرِيْمَةُ ، الْأَخْوَالُ وَالْأَعْمَامُ ، الْعَذْبَةُ اللَّثَامُ .

قال : فأَيُّ النساءِ أَبْغَضُ إليك يا عمرو ؟ قال : الْفَتَّانَةُ الْكَذُوبُ ، الظَّاهِرَةُ الْعِيُوبُ ، الطَّوَافَةُ الْمُهُوبُ ، الْعَابِسَةُ الْقَطُوبُ ، السَّبَابَةُ الْوُثُوبُ ، التي إن ائْتَمَنَّا بِهَا زَوْجَهَا خَانَتْهُ ، وإن لَانَ لَهَا أَهَانَتْهُ ، وإن أَرْضَاهَا أَغْضَبَتْهُ ، وإن أَطَاعَهَا عَصَتْهُ ، قال : ما تقول يا ربيعة ؟ قال : بئس والله المرأة ذكر ! وغيرها أَبْغَضُ إِلَيَّ مِنْهَا . قال : وأَيُّهِنَّ التي هي أَبْغَضُ إليك من هذه ؟ قال : السَّالِيْطَةُ اللِّسَانِ ، الْمُؤْذِيَةُ لِلْجِيرَانِ ، النَّاطِقَةُ بِالْبَهْتَانِ ، التي وَجْهَهَا عَابَسَ ، وزَوْجَهَا مِنْ خَيْرِهَا آيَسَ ، البقي إن عَاتَبَهَا زَوْجَهَا وَكَرَّهَتْهُ ، وإن نَاطَقَهَا انْتَهَرَتْهُ . قال ربيعة : وغيرها أَبْغَضُ إِلَيَّ مِنْهَا . قال : ومن هي ؟ قال : التي شَقِيَ صَاحِبُهَا ، وَخَزِيَ خَاطِبُهَا ، وَالتَّضَحَّى أَقَارِبُهَا .

يجمع الحديث وصفاً لأحب النساء إلى الرجل ، وهو وصف يدور في الإطار الجاهلي الذي نجده في الشعر ، ووجدناه ملخصاً في الرسالة السابقة .

وفي هذا الحديث ما تضمنه من وصف لأبغض النساء عند الرجل : وهي النمامة الكذوب ، الظاهرة العيوب إلى آخر الصفات التي تضمنها الحديث .

وهي نماذج للمرأة السيئة التي تعوذ بالله من شرها ، ولا شك أن هذه الأحاديث كانت معروفة عند الجاهليين ، وكان لها تأثير في وعي المجتمع بالمرأة المحبوبة ، وغير المحبوبة ، وهو حديث أثر في الشعر وتأثر به .

ويقوم أسلوب الحديث على ما يمكن أن نسميه بالسجع المزدوج ، فالجمل قصيرة تتكون من جزئين يتناظران وجزئي الجملة التي بعدها تناظراً من حيث الصيغة والصوت على هذا النحو :

الهـر كـولة — اللفاء .

المـم كـورة — الجيداء .

إن أحسنت إليها — شكرت .

وإن أسأت إليها — صبرت .

الفا تـرة — للطرف .

الط فـلة — الكف .

العم مـة — الردف .

الفتـانة — العينين .

الأسـيلة — الخدين .

الكاعب ——— الشديين .

الـرّاح ——— الوركين .

الشاكـرة ——— للقليل .

هذا الحديث متميز من ثلاثة نواح :-

الأولى : أنه يمثل نوعاً جديداً من المناطرة ، حيث إن هؤلاء النسوة بعد أن تحدثن عن أفضل النساء وأفضل الرجال تنافرن إلى كاهنه في الحي ، لتحكم على أقوالهن .
والثاني : أنه يتضمن صفات للرجل من وجهة نظر المرأة ، وهي صفات هم الرجال ، كما هم النساء ، فإذا كان الرجل قد ذكّر رأيه في المرأة ، فإن ذكر المرأة رأيها في الرجل ليس قليل الأهمية .

وهي صفات تتصل بنموذج الرجل حسب التصور الجاهلي ، وبهنا ما يتصل أكثر بعالم المرأة ، وهو أن الرجل الكامل عندهم من لا يغير الحُرّة ، ولا يتخذ الضُرّة .
والثالثة : هو وصف المرأة للمرأة ، فالمرأة أعرف بجنسها ، وهي صفات تتصل بالأخلاق والسلوك أكثر من الوصف الجسمي ، وكأن المرأة — مع اهتمامها بجسمها — ترى أن رسالتها أكثر من إشباع الغرائز وإشاعة الفتنة .
وإذا تأملنا بعض النماذج الشعرية الجاهلية في وصف المرأة نجد أن ما ورد في الرسالة يتطابق إلى حد بعيد عنها .

يقول الأعشى : [د / ١٦١]

لها قدم ركباً سبّاطُ بنائِها	قد اعتدلتُ في حسنِ خلقِ مُبْتَلِ
وساقان مَارَ اللحمِ موراً عليهما	إلى منتهى خَلْخالِها المُتَصَلِّصِ
نيافٌ كَقَصِّ البانِ تَرْتَجُّ إن مَشَتْ	دبيبَ قَطَا البَطْحَاءِ في كُلِّ مَنَهَلِ
وتَدَيَّانِ كالرُّمَّانَتَيْنِ وَجِدْهُمَا	كجيدِ غُزالِ غَيْرِ أن لَمْ يُعْطَلِ
وتَضْحَكُ عن غُرِّ الشَّابَا كَأَنَّهُ	ذُرَى أَفْحَوانِ نَبْثِه لَمْ يُفْلَلِ

ويقول النابغة : [د / ٧٠]

صفراء كالسِّيراءِ أَكْمَلَ خَلْقُهَا
والبطنُ ذو عَكنٍ لطيفٍ طَيِّبَةٍ
مخطوطةُ المتنين غير مُفاضَةٍ
كالعُصْنِ في غُلُوَائِهِ الْمُتَأَوِّدِ
والتَّخَرُّ تُنْفِخُهُ بِشَدِيٍّ مَقْعَدِ
رياءِ الرُّوَادِفِ بَضَّةُ الْمُتَجَرِّدِ

و يقول امرؤ القيس : [د / ٤٠]

مُهْفَهَفَةٌ بِيضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ
و جِيدٍ كَجِيدِ الرُّثَمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ
و تُضْحِي فَتَيْتُ الْمِسْكِ فَوْقَ فَرَاشِهَا
تَرَائِبُهَا مَبْقُولَةٌ كَالسَّجْنَحِلِ
إِذَا هِيَ نَصْتِهِ وَ لَا مَعْطَلِ
نَوْمُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلِ

و هكذا نرى أن النثر قد تضمن وصفاً للمرأة ، اتفق في الأعم الأغلب مع وصف

الشعراء .

ثالثاً : تنافر العجفاء بنت علقمة وصواحبها إلى الكاهنه السعدية

روى أن العجفاء بنت علقمة السعدية ، وثلاث نسوة من قومها ، خرجن فأتعن بروضه يتحدثن فيها ، فوافين بها ليلاً في قمر زاهر ، وليلة طَلْقَة ساكنة ، وروضه مُعْشِبَة خِصْبَة ، فلما جلسن قلن : ما رأيناه كالليلة ليلة ، ولا كهذه الروضة روضة أطيب ريحاً ولا أنضر ، ثم أفضن في الحديث ، فقلن : أيُّ النساء أفضل ؟ قلت إحداهن : الخُرود ^(١) . قالت الأخرى : خيرهن ذات الغناء ^(٢) ، وطيب الشاء ، وشدة الحياء . قالت الثالثة : خيرهن السموع الجموع ، النفوع غير المنوع . قالت الرابعة : خيرهن الجامعة لأهلها ، الوداعة الرافعة ، لا الواضعة . قلن : فأَيُّ الرجال أفضل ؟ قالت إحداهن : خيرهم الحظي ^(٣) الرضي ، غير الحظلي ^(٤) البطي . قالت الثانية : خيرهم السيد الكريم ، ذو الحسب العميم ، والمجد القديم . قالت الثالثة : خيرهم السخي ، الوفي الرضي ، الذي لا يُغَيِّر ^(٥) الحُرّة ، ولا يتخذ الصُرّة . قالت الرابعة : وأبيكن

(١) الخُرود والخريد والخريذة : الحية الطويلة السكوت الخافضة الصوت المستترة .

(٢) الكفاية والمنفعة .

(٣) الحظي : ذو الحظوة والمكانة عند زوجته ، والحظية كذلك .

(٤) رجل حظل ككتف وشداد وصبور : مقتر يحاسب أهله بما ينفق عليهم ، وفي مجمع الأمثال " غير

الحظال ، ولا التبال " والتبال بالتشديد من التبل (يفتح فسكون) وهو الحقد .

(٥) أغار امرأته : تزوج عليها .

(٦) الفوز والظفر .

، إن في أبي لَنَعْتَكُنْ ، كرمَ الأخلاق ، والصدق عند التَّلاق ، والفَلَج (٦) عند السَّباق ، ويحمده أهل الرفاق . قالت العجفاء عند ذلك : كل فتاة بأبيها مُعْجَبَة .

وفي بعض الروايات أن إحداهن قالت : إن أبي يكرم الجار ، ويُعْظِم الخطار (١) ، وينحر العِشار (٢) ، بعد الحُور (٣) ، ويحمل الأمور الكبار ، ويأنف من الصغار ، فقالت الثانية : إن أبي عظيم الخطر ، منيع الوزر ، عزيز النفر ، يُحَمَّدُ منه الورْد والصَّدْر ، فقالت الثالثة : إن أبي صدوق اللسان ، حديد الجنان ، رذوم الجِفان ، كثير الأعوان ، يُروِي السَّنَان ، عند الطَّعان ، قالت الرابعة : إن أبي كريم النَّزال ، مُنيف المقال ، كثير النوال ، قليل السؤال ، كريم الفِعال .

ثم تنافرن إلى كاهنه معهن في الحي ، فقلن لها : اسمعي ما قلنا ، واحكمي بيننا واعدي ، ثم أعدن عليها قولهن ، فقالت هن : " كل واحدة منكن ماردة ، بأبيها واجدة ، على الإحسان جاهدة ، لِصَوَاحِبَاتِهَا حاسدة ، ولكن اسمعن قولي : خير النساء المبقية على بعْلِها ، الصابرة على الصُّرَاء مخافة أن ترجع إلى أهلها مُطلَّقة ، فهي تؤثر حظ زوجها على حظ نفسها ، فتلك الكريمة الكاملة ، وخير الرجال الجوادُ البطل ، القليل الفشل ، إذا سألَه الرجل ، ألفاه قليل العِلل ، كثير الثفل ، ثم قلت : كل واحدة منكن بأبيها معجبة .

(مجمع الأمثال ٢ : ٥٤ وجمهرة الأمثال ٢ :

(١٣٣

(١) الخطار جمع خطر كسبب وهو السبق يتراهن عليه .

(٢) العشار جمع عشاء كنفساء وهي من النوق التي مضى لحملها عشرة أشهر أو ثمانية .

(٣) الحوار بالضم وقد يكسر : وله الناقة ساعة تضعه أو إلى أن يفصل عن أمه .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

دواوين الشعراء الجاهليين

- ١- أبو داؤود الإيادي : ديوانه - الملحق بكتاب (دراسات في الأدب العربي)
جوستاف فون غرنباون ، ترجمة : د. إحسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة
بيروت ١٩٥٩ .
- ٢- أبو قيس صيفي بن الأسلت الأوسي الجاهلي ، ديوانه - تحقيق د. حسن محمد
باجودة مكتبة التراث بالقاهرة - ١٩٧٣ .
- ٣- الأعشى الكبير : ميمون بن قيس ، ديوانه - تحقيق د. محمد محمد حسين دار
النهضة العربية بيروت ١٩٧٤ .

- ٤- الأفوه الأودي : ديوانه - تحقيق عبد العزيز الميمني ، مطبعة لجنة التأليف والنشر . ١٩٣٧ .
- ٥- بشر بن أبي حازم : ديوانه - تحقيق د. عزة حسن - مطبوعات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٦٠ .
- ٦- تميم بن أبي مقبل : ديوانه - تحقيق د. عزة حسن - مطبوعات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٦٢ .
- ٧- طرفة بن العبد : ديوانه - تحقيق د. علي الجندي - مكتبة الأنجلو المصرية .
- ٨- امرؤ القيس ابن حجر الكندي : ديوانه - لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمري - تحقيق الشيخ أبي شنب - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائري .
- ٩- أمية بن أبي الصلت : ديوانه - تحقيق سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكلب - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت .
- ١٠- أوس بن حجر : ديوانه - تحقيق د. محمد يوسف نجم - دار صادر بيروت ١٩٦٧ .
- ١١- حاتم الطائي : ديوانه - طبعة لندن ١٩٨٢ .
- ١٢- الحادرة : قطبة بن أوس بن محسن الذبياني : ديوانه - إملاء أبي عبد الله محمد بن العباس الزبيدي عن الأصمعي - تحقيق د. ناصر الأسد - دار صادر بيروت ١٩٧٣ .
- ١٣- الحارث بن حلزة اليشكري : ديوانه - تحقيق فريتس كرنكو - المطبعة الكاثوليكية ١٩٢٢ .

- ١٤- حسان بن ثابت : ديوانه - تحقيق د. سيد حنفي حسنين - دار المعارف ١٩٨٣.
- ١٥- الخرنق بنت بدر بن هفان : ديوانها - تحقيق د. حسين نصار - مطبعة دار الكتب ١٩٦٩ .
- ١٦- الخنساء : مآثر بنت عمرو بن الحرث بن الشريد : أنيس الجلساء - شرح ديوان الخنساء ، مجهول الشارح - تحقيق الأب لويس شيخو - المطبعة الكاثوليكية ١٨٩٦.
- ١٧- ذو الإصبع العدواني : ديوانه - جمعه وحققه - عبد الوهاب محمد العدواني ومحمد نايف الدليمي - العراق - الموصل ١٩٧٣ .
- ١٨- زهير بن أبي سلمى : ديوانه - صنفه الأمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيدان الشيباني ثعلب ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٤٤ ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ .
- ١٩- سلامة بن جندل : ديوانه - تحقيق لويس شيخو - المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩١٠ .
- ٢٠- السموع : ابن عاديا : ديوانه - دار صادر بيروت - تحقيق كرم البستاني .
- ٢١- سحيم عبد بني الحسحاس : ديوانه - تحقيق عبد العزيز الميمني نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٥٠ - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ .
- ٢٢- الشنفرى : ديوانه - تحقيق عبد العزيز الميمني - مطبعة لجنة التأليف والنشر ١٩٣٧ .
- ٢٣- عامر بن الطفيل : ديوانه - رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب ، دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٦٣ .

- ٢٤- عبيد بن الأبرص : ديوانه - تحقيق سير شارلس ليال - دار المعارف بمصر .
- ٢٥- عدي بن زيد العبادي : ديوانه - تحقيق محمد جبار المعيد ، مطبعة الجمهورية بغداد ١٩٦٥ .
- ٢٦- عروة بن الورد : ديوانه - شرح بن السكيت ، تحقيق عبد المعين الملوحي ، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ١٩٦٦ .
- ٢٧- عمرو بن شأس الأسدي : ديوانه ، يحيى الجبوري ، دار القلم ، الكويت ١٩٨٣ .
- ٢٨- عمرو بن قميئة : ديوانه ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، نشره معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية ، مطابع دار الكاتب العربي ١٩٧٠ .
- ٢٩- عمرو بن كلثوم : ديوانه - تحقيق فريتس كرنكو ، المطبعة الكاثوليكية ١٩٢٢ .
- ٣٠- علقمة الفحل : ديوانه - شرح : الأعلام الشنتمري ، تحقيق ، لطفي الصقال و درية الخطيب مراجعة فخر قباوة ، دار الكتاب العربي بحلب ١٩٦٩ .
- ٣١- عنترة : ديوانه - دراسة علمية محققة على ست نسخ مطبوعة ، تحقيق ، محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، بيروت ١٩٧٠ .
- ٣٢- قيس بن الخطيم : ديوانه - تحقيق د. ناصر الدين الأسد ، دار صادر بيروت ١٩٦٧ .
- ٣٣- كعب بن زهير : ديوانه - رواية أبي سعيد السكري ، دار القاموس الحديث ، بيروت ١٩٦٨ .
- ٣٤- لبيد بن ربيعة العامري : ديوانه - دار صادر بيروت .

- ٣٥- المتلمس الضبعي : ديوانه - رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، نشره معهد المخطوطات العربية ، ١٩٧٠ .
- ٣٦- المثقب العبدى : ديوانه - تحقيق حسن كامل الصيرفي الشركة المصرية للطباعة والنشر ١٩٧١ .
- ٣٧- النابغة - زياد بن عمرو بن معاوية : ديوانه - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر .
- ٣٨- النمر بن تولب : ديوانه - صنفه د. نوري حمودي القيسي ، مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٩ .

دواوين الشعراء غير الجاهليين :

- ٣٩- أبو الطيب المتنبي : ديوانه - شرح أبي البقاء العكبري ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين دار المعارف بيروت .
- ٤٠- أبو تمام : حبيب بن أوس الطائي ، ديوانه ، تحقيق د. شاهين عطية ، مراجعة الأب بولس الموصللي ، مكتبة الطلاب والكتاب اللبناني بيروت ١٩٦٨ .

المجموعات والاختيارات

أ- للقدماء :

- ٤١- البحري : ديوان الحماسة ، تعليق كمال مصطفى ، المطبعة الرحمانية بمصر ١٩٢٩ .
- ٤٢- أبو تمام : ديوان الحماسة - شرح التبريزي ، عالم الكتب بيروت - وشرح المرزوقي نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون ١٩٥٢ القاهرة .

- ٤٣- ابن الشجري ، هبة الله بن علي أبو السعادات العلوي ، مختارات شعراء العرب ، تحقيق علي محمد البحايوي ، دار لهضة مصر ١٩٧٥ .
- ٤٤- الأعلام الشتتري : يوسف بن سليمان بن عيسى ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، منشورات دار الأفاف الجديدة - بيروت - تحقيق لجنة إحياء التراث العربي ط ٢ - ١٩٨١ .
- ٤٥- الزوزني ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد ، شرح المعلقات السبع ، دار الجيل بيروت ، ١٩٧٢ .
- ٤٦- الأصمعي - أبو سعيد عبد الملك بن قريش ، الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٧٦ .
- ٤٧- القرشي - أبو زيد محمد بن أبي الخطاب ، جمهرة أشعار العرب دار صادر بيروت .
- ٤٨- المفضل الضبي : المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف مصر ط ٥ - ١٩٦٣ .
- ٤٩- الهذليين : ديوان الهذليين - الدار القومية للطباعة والنشر نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب .

ب- للمحدثين :

- ٥٠- أحمد زكي صفوت ، جمهرة نخطب العرب ، المكتبة العلمية ، بيروت .
- ٥١- نفسه ، جمهرة رسائل العرب ، دار المطبوعات العربية .
- ٥٢- حسن السندوبي ، أشعار المراقسة والنوايح وأخبارهم ، جمع وتحقيق ، ملحق بديوان امرئ القيس ، المكتبة الثقافية بيروت ط ٧ - ١٩٨٢ .

- ٥٣- سليمان العطار ، شرح المعلقات السبع ، تبسيط للشروح القديمة وتحليل دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٨٢ .
- ٥٤- د. عبد الكريم يعقوب ، أشعار العامرين الجاهليين ، دار الحوار ١٩٨٢ جمع وتحقيق .
- ٥٥- لويس شيخو ، شعراء النصرانية مكتبة الآداب القاهرة ١٩٨٢ ، جمع وتحقيق
- ٥٦- مطاوع الصفدي ، إيلي حاوي ، مراجعة د. خالد حاوي ، موسوعة الشعر العربي جمع وتحقيق شركة خياط للكتب - بيروت .

مصادر قديمة أخرى :

- ٥٧- الآمدي - أبو القاسم الحسن بن بشر المؤلف والمختلف في أسماء الشعراء وأنسابهم تصحيح وتعليق أ.د. كرنكو ، مكتبة القدس ط ١ بيروت .
- ٥٨- الألوسي - السيد محمود شكري ، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، تحقيق محمد بهجت الكوثري ، مطبعة مصر ١٣٤٢هـ .
- ٥٩- البغدادي - عبد القادر بن عمر ، خزانة الأدب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الكاتب العربي .
- ٦٠- ابن كثير - الحافظ عماد الدين أبو الفداء القرشي الدمشقي . تفسير القرآن العظيم مكتبة التراث الإسلامي - سوريا - حلب - الناشر مكتبة النهضة الحديثة بمصر .
- ٦١- ابن الأثير - ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق د. أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، دار النهضة مصر ط ٢ .

- ٦٢- ابن رجب الخبلي ، كشف الكربة في وصف حال أهل الغربية - دار الدعوة بالإسكندرية . ١٩٨٣ .
- ٦٣- ابن رشيق - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجبل بروت ط ٤ ١٩٧٢ .
- ٦٤- ابن عبد ربه - العقد الفريد ، لجنة التأليف والترجمة ١٩٤٩ القاهرة .
- ٦٥- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء - دار المعارف بمصر ١٩٦٩ .
- ٦٦- ابن قيم الجوزية - شمس الدين أبو بكر عبد الله محمد ، أخبار النساء - مطبعة التقدم العلمية بمصر ١٣٩١ هـ .
- ٦٧- ابن مالك ، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، تحقيق محمد كامل بركات ، دار الكاتب العربية ١٩٦٨ .
- ٦٨- ابن هشام الأنصاري - محمد عبد الله جمال الدين - شذور الذهب في معرفة كلام العرب تحقيق محيي الدين عبد الحميد .
- ٦٩- نفسه ، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة محمد علي صبيح .
- ٧٠- الراغب الأصبهاني ، المفردات في غريب القرآن ، دار المعرفة ، بيروت .
- ٧١- التهانوي كشف اصطلاحات الفنون ، مكتبة لبنان ١٩٩٦ م .
- ٧٢- أبو هلال العسكري ، الصنائع ، تحقيق محمد أمين الخانجي ، مطبعة صبيح
- ٧٣- أبو فرج الأصفهاني ، الأغاني ، طبعة الهيئة المصرية العامة ، وطبعة دار الشعب .

- ٧٤- جلال الدين محمد بن أحمد المحلي ، و جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي .
- ٧٥- تفسير الجلالين ، مكتبة المثنى - بيروت - دار إحياء التراث العربي - بيروت .
- ٧٦- الزمخشري - أبو القاسم محمود بن عمر ، المفصل في علم العربية ، دار الجليل بيروت ط٢ .
- ٧٧- السجستاني - أبو حاتم ، سهل بن محمد ، كتاب المعمرين والوصايا ، تحقيق عبد المنعم عامر . طبع مطبعة ومكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاه ١٩٦١
- ٧٨- عبد الرحمن بن خلدون ، مقدمة بن خلدون - تحقيق د. عبد الواحد وافي ، لجنة البيان العربي ١٩٦٢ .
- ٧٩- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق السيد محمد رشيد رضا ، مطبعة صبيح ، ط ٦ - ١٩٦٠ .
- ٨٠- العلوي اليميني ، الطراز ، طبعة دار الكتب .
- ٨١- القالي - أبو علي إسماعيل بن القاسم ، كتاب الأمالي في لغة العرب ، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٧٨ .
- ٨٢- القزويني - جلال الدين أبو عبد الله محمد ، الإيضاح في علوم البلاغة - مكتبة محمد علي صبيح ١٩٧١ .
- ٨٣- قدامة بن جعفر - أبو الفرج ، نقد الشعر ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي ط ١ ١٩٧٨ مكتبة الكليات الأزهرية .
- ٨٤- المبرد - أبو العباس محمد بن يزيد ، الكامل ، مكتبة المعارف - بيروت - صححت بمعرفة لجنة من المحققين .

- ٨٥- محمد بن حبيب ، المحير ، تحقيق ايلزه لختن ، طبع الهند ١٩٤٢ .
- ٨٦- محمد بن علي بن محمد الجرجاني ، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، تحقيق د. عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر ١٩٧٧ .
- ٨٧- المرتضى - الشريف أبو القاسم ، الأمالي ، مطبعة الخانجي القاهرة ط ١ .
- ٨٨- المرزباني - أبو عبد الله محمد بن عمران ، معجم الشعراء ، تصحيح وتعليق أ.د. كرنكو ، مكتبة القدس بيروت ط ١ .
- ٨٩- نفسه ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق محب الدين الخطيب ط ٢ المطبعة السلفية - القاهرة - ١٣٨٥ هـ .
- ٩٠- الميداني أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري ، مجمع الأمثال ، مكتبة عبد الرحمن محمد بالأزهر ١٣٥٢ هـ .
- ٩١- النويري - شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، دار الكتب المصرية ١٩٣٩ .

ثانياً : المراجع

المراجع العربية الحديثة :

- ٩٢- د. إبراهيم عبد الرحمن ، قضايا الشعر في النقد الأدبي ، ج ١ مكتبة الشباب .
- ٩٣- د. أحمد جمال العمري ، الشعراء الخنفاء ، دار المعارف ١٩٨١ .
- ٩٤- د. أحمد صالح العلي ، محاضرات في تاريخ العرب ج ١ ط ٣ مطبعة الإرشاد بغداد ١٩٦٤ .

- ٩٥ - أحمد الشايب ، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني ، ط ٥
مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٩ .
- ٩٦ - أحمد أمين ، فجر الإسلام ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ١٢ ١٩٧٨ .
- ٩٧ - د. أحمد كمال زكي ، الأساطير - دراسة حضارية مقارنة - مؤسسة
كليوباترا للطباعة ط ٢ ١٩٨٢ .
- ٩٨ - د. أحمد الحوفي ، الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، مكتبة نهضة مصر ط ٣
١٩٥٩ .
- ٩٩ - د. أحمد محمد الحوفي ، المرأة في الشعر الجاهلي ، دار نهضة مصر ١٩٨٠ .
- ١٠٠ - أحمد الحملاوي ، شذا العرف في فن الصرف ، مكتبة مصطفى الحلبي ،
١٩٥٣ .
- ١٠١ - د. أميرة حلمي مطر ، القيم والحضارة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .
- ١٠٢ - توفيق الحكيم ، فن الأدب ، المطبعة النموذجية .
- ١٠٣ - د. جابر عصفور ، الصورة في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة
للطباعة والنشر ١٩٧٤ .
- ١٠٤ - نفسه ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة بالقاهرة
١٩٧٨
- ١٠٥ - د. جواد علي ، تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٥ - القسم الديني -
مطبعة المجمع العلمي العراقي ١٩٥٥ .
- ١٠٦ - جورج زيدان ، تاريخ التمدن الإسلامي .

- ١٠٧- د. حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .
- ١٠٨- د. رجاء عيد ، دراسة في لغة الشعر ، رؤية نقدية ، منشأة المعارف بالأسكندرية ١٩٧٩ .
- ١٠٩- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ١٩٩٧ .
- ١١٠- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحرية ، مكتبة مصر ١٩٧١ .
- ١١١- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، مكتبة مصر ١٩٧١ .
- ١١٢- د. زكريا إبراهيم ، المشكلة الخلقية ، مكتبة مصر ١٩٧٩ .
- ١١٣- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٧٧ .
- ١١٤- د. زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٩٤ .
- ١١٥- د. زكي نجيب محمود ، في فلسفة النقد ، دار الشروق ١٩٨٠ .
- ١١٦- سعد دعبس ، تيارات معاصرة في التراث العربي ج ١ ، الشعر الجاهلي ، دار الثقافة ١٩٧٨ .
- ١١٧- د. سيد حنفي حسنين ، الشعر الجاهلي ، دراسة نصية ، الهيئة العامة ١٩٧١
- ١١٨- سيد قطب ، النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه دار الشروق ، ط ٤ ، ١٩٨٠
- ١١٩- سيد قطب ، في ظلال القرآن ، دار الشروق ط ١٠ ، ١٩٨١ .
- ١٢٠- د. شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه ، دار المعارف بمصر .
- ١٢١- د. شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ط ٧ ، ١٩٧٧ .

- ١٢٢- د. شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٦٢ .
- ١٢٣- د. صلاح عبد الحافظ ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره دار المعارف ١٩٨٢ .
- ١٢٤- صلاح عبد الصبور ، قراءة جديدة لشعرنا القلم ، مطبعة اقرأ - بيروت - لبنان .
- ١٢٥- د. طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف بمصر ط ١١ ، ١٩٧٥ .
- ١٢٦- طه وادي ، شعر ناجي ، الموقف والأداة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٦ .
- ١٢٧- د. عائشة عبد الرحمن ، قيم جديدة للأدب العربي القلم والمعاصر ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .
- ١٢٨- د. عباس بيومي عجلان ، الهجاء الجاهلي ، صوره وأساليبه الفنية - دار المعارف ١٩٨٢ .
- ١٢٩- عباس محمود العقاد ، المرأة في القرآن - دار نمضة مصر ١٩٨٠ .
- ١٣٠- عباس محمود العقاد ، شاعر الغزل ، دار المعارف بمصر .
- ١٣١- مراجعات في الأدب والفنون ، مصر ١٩٢٥ .
- ١٣٢- د. عبد الحليم حفي ، شعر الصعاليك ، منهجه وخصائصه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .
- ١٣٣- د. عبد الحليم محمود ، التفكير الفلسفي في الإسلام ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٦٨ .
- ١٣٤- د. عبد الرحمن بدوي ، الزمان الوجودي ، النهضة المصرية ، ط ٢ ١٩٥٥ .

- ١٣٥- د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقريّة ، وكالة المطبوعات - الكويت -
دار القلم ببيروت .
- ١٣٦- د. عبد الرحمن محمد هيبّة ، الشباب والشيب في الشعر الجاهلي حتى نهاية
العصر العباسي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - فرع الإسكندرية .
- ١٣٧- عبد الرازق الخشروم ، الغربة في الشعر الجاهلي ، منشورات اتحاد الكتاب
العرب دمشق ١٩٨٢ .
- ١٣٨- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب - ليبيا
- تونس - ١٩٧٧ .
- ١٣٩- د. عبد المنعم طه بدر ، حول الأديب والواقع ، ط ٢ - دار المعارف -
١٩٨١ .
- ١٤٠- د. عبد المنعم تليمة ، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، دار الثقافة بالقاهرة
- ١٩٧٨ .
- ١٤١- د. عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة - ١٩٧٣ .
- ١٤٢- د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي - دار الفكر العربي
، ١٩٧٤ .
- ١٤٣- د. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة - بيروت -
١٩٦٣ .
- ١٤٤- د. عز الدين إسماعيل ، روح العصر ، دار الرائد العربي ، بيروت ١٩٧٢ .
- ١٤٥- د. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياها ، وظواهره الفنية
والمعنوية ، دار الفكر العربي ط ٣ ، ١٩٦٦ .

- ١٤٦- د. عز الدين إسماعيل ، الشعر في إطار العصر الثوري ، الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ .
- ١٤٧- د. عز الدين إسماعيل ، في الشعر العباسي ، الرؤية والفن ، دار المعارف ١٩٨٠ .
- ١٤٨- د. عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، دراسة مقارنة دار الفكر العربي ١٩٨٠ .
- ١٤٩- د. عفت الشرقاوي ، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ، دار النهضة العربية بيروت - ١٩٧٩ .
- ١٥٠- د. عفت الشرقاوي ، أدب التاريخ عند العرب - مكتبة الشباب - ١٩٧٧
- ١٥١- د. علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها - دار الأندلس - ط ٢ ١٩٨١ .
- ١٥٢- د. فؤاد زكريا ، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٧ .
- ١٥٣- د. لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب ، ط ١ ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٠ .
- ١٥٤- محمد علي الهاشمي ، عدى بن زيد العبادي الشاعر المبتكر ، دراسة تحليلية لشخصيته وشعره - المكتبة العربية بحلب - ١٩٦٧ .
- ١٥٥- د. محمود رجب ، الاغتراب ، منشأة المعارف بالأسكندرية ١٩٦٥ .
- ١٥٦- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، منشورات دار الآداب - بيروت .
- ١٥٧- د. نازلي إسماعيل حسين ، الفن والجمال ، ١٩٨٢ .

١٥٨- د. نبيل راغب ، التفسير العلمي للأدب ، نحو نظرية عربية جديدة ، المركز الثقافي الجامعي ١٩٨٠ .

١٥٩- د. نبيلة إبراهيم ، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطابق - مكتبة القاهرة الحديثة

١٦٠- د. نصرت عبد الرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى - عمان - ١٩٧٦

١٦١- د. يحيى هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة - دار النهضة العربية - ١٩٧١

١٦٢- د. يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك في الشعر الجاهلي - دار المعارف ط٣ ١٩٧٨ .

المراجع الأجنبية المترجمة إلى العربية :

١٦٣- أرسطو ، كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ترجمة د. شكري عياد - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧ .

١٦٤- أرنولد هوسر ، فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزي عبده جرجس ، مراجعة د. زكي نجيب محمود ، سلسلة الألف كتاب - مصر ١٩٦٨ .

١٦٥- اليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش - منشورات مكتبة منيمنة - بيروت - ١٩٦١ .

١٦٦- أ. مورية ، جيم دي ، نشأة النظام الاجتماعي وتطوره ، ترجمة الدكتور عبد العزيز برهام ، مراجعة د. محمود قاسم - دار الكرنك بمصر .

١٦٧- أناتولي دريموف وآخرون ، مشكلات علم الجمال الحديث ، قضايا وآفاق
- مجموعة مقالات لبعض علماء الجمال السوفييت - دار الثقافة الجديدة -
١٩٧٩.

١٦٨- برنارد لويس ، العرب في التاريخ ، تعريب ، نبيه أمين فارس ومحمود
يوسف زايد دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٥٤ .

١٦٩- بلاشير ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر
المعاصر ، بيروت ١٩٩٨ م .

١٧٠- جيروم أوسول نيتز ، النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، مطبعة جامعة
عين شمس ١٩٧٤ .

١٧١- جيمس هنري بريستد ، انتصار الحضارة ، تاريخ الشرق القديم ، نقله إلى
العربية ، د. أحمد فخري مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ .

١٧٢- روستر يفور هاملتون ، الشعر والتأمل ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ،
مراجعة د. سهير القلماوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة
والنشر ١٩٦٣ .

١٧٣- روى كاودين ، الأديب وصناعته ، مجموعة من المقالات لبعض الكتاب
"منشورات" مكتبة منيمنة - بيروت - ١٩٦٢ .

١٧٤- ريتشارد ، مبادئ النقد الأدبي ، ايفور أرمسترونج ، ترجمة ، د. مصطفى
بدوي ، مراجعة د. لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة - مطبعة
مصر - ١٩٦٣ .

١٧٥- ريتشارد شاخنت ، الاغتراب ، ترجمة كامل يوسف حسين ، المؤسسة
العربية للدارسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠ .

- ١٧٦- رينيه ويلك ، أوسن وارين ، نظرية الأدب ، طبعة المجلس الأعلى للفنون والآداب بدمشق ١٩٧٢ .
- ١٧٧- سيجموند فرويد ، مافوق مبدأ اللذة - دار المعارف - ١٩٨٠ .
- ١٧٨- سيجموند فرويد ، الموجز في التحليل النفسي ، ترجمة سامي محمود علي - عبد السلام القفاش مراجعة ، مصطفى زيوار - دار المعارف - ١٩٨٠ .
- ١٧٩- سير موريس بورا ، الخيال الرومانسي ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ .
- ١٨٠- كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، نقله إلى العربية ، د. عبد الحليم النجار - دار المعارف - بمصر ط ٤ ، ١٩٧٧ .
- ١٨١- كولنج وود روين جورج ، مبادئ الفن ، ترجمة د. أحمد حمدي محمود ، مراجعة علي أدهم - الدار المصرية للتأليف والترجمة - ١٩٦٦ .
- ١٨٢- ماثيو ارنولد ، مقالات في النقد ، ترجمة على جمال الدين عزت ، مراجعة د. لويس مرقص - الدار المصرية للتأليف والترجمة - ١٩٦٦ .
- ١٨٣- هانز ماير هوف ، الزمن في الأدب ، ترجمة د. أسعد رزق ، مراجعة العوضي الوكيل مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ .
- ١٨٤- هوتسما وآخرون ، دائرة المعارف الإسلامية ، النسخة العربية ، إعداد وتحرير إبراهيم زكي خورشيد ، أحمد الشنتناوي ، د. عبد الحميد يونس - دار الشعب .
- ١٨٥- هوراس ، فن الشعر ، ترجمة د. لويس عوض - الهيئة المصرية العامة - ط ٢ ، ١٩٧٠ .

المعاجم اللغوية :

- ١٨٦- لسان العرب - ابن منظور ، تحقيق عبد الله علي الكبير ، ومحمد أحمد
حسب الله ، وهاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف بمصر ١٩٧٩ .
- ١٨٧- المعجم الكبير - الجزء الأول والثاني . مجمع اللغة العربية - مطبعة دار
الكتب .
- ١٨٨- المعجم الوسيط - مجمع اللغة العربية - مطبعة مصر بالقاهرة ١٩٦٢ .

الفهرست

الموضوع	الصفحة
تقديم	٥٠
قسم الشعر	
الباب الأول : الشاعر والمجتمع الجاهلي	٢١
أولاً : الشاعر وقيم الحياة الجاهلية .	٢٢
ثانياً : الحكيم والوصايا .	٥٧
ثالثاً : الزعامات .	٧٠
رابعاً : الفخر .	٧٩
خامساً : الهجاء .	٩٩
سادساً : الحرب .	١٢١
سابعاً : العذل على الكرم .	١٤٨
ثامناً : العُربة .	١٦٠
تاسعاً : الصعلكة .	١٨١
عاشراً : الشاعر والمرأة .	١٩٩
حادي عشر : اللهو .	٢٢٩
ثاني عشر : المدح .	٢٤٦

٢٩٩	الباب الثاني : الشاعر الجاهلي والزّمان
٣٠٠	أولاً : تجربة الشاعر الجاهلي في مواجهة الزمان .
٣٤٩	ثانياً : الرثاء .
٣٧٩	ثالثاً : تجربة الشيخوخة .
٤٠٠	رابعاً : الوقوف على الأطلال .
٤١٣	الباب الثالث : الشاعر الجاهلي والطبيعة .
٤٢٤	أولاً : الشاعر والعالم الطبيعي .
٤١٤	ثانياً : الشاعر والطبيعة الصامتة .
٤٤٦	ثالثاً : الشاعر وكائنات الطبيعة .
٤٧٩	قسم النشر
٤٨٠	تمهيد : النشر في العصر الجاهلي
٤٨٢	النوع الأول : الأمثال الجاهلية .
٤٩١	النوع الثاني : الخطب الجاهلية .
٥٠٤	النوع الثالث : الوصايا .
٥١٤	النوع الرابع : سجع الكهان .
٥١٦	النوع الخامس : الرسائل .
٥١٩	النوع السادس : وصف المرأة .
٥٢٩	المصادر والمراجع

تم بحمد الله

